



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Sklepy wyobrażone : po lekturze Brunona Schulza i Waltera Benjamina

Author: Grzegorz Marcinkowski

Citation style: Marcinkowski Grzegorz. (2014). Sklepy wyobrażone : po lekturze Brunona Schulza i Waltera Benjamina. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Grzegorz Marcinkowski

Sklepy wyobrazone. Po lekturze Brunona Schulza i Waltera Benjamina

Praca doktorska pisana pod kierunkiem:
Prof. Dr hab. Józefa Olejniczaka

Katowice 2014

Spis treści

1. Wprowadzenie: Otchłań nudy i nicość marzenia	3
2. Milczenie Adeli	31
Ciemne słowo i światło, które ucisza	31
Światło, biel, schody, pozór	47
Linia, kontur i obcość	73
Pozór i czekanie	87
Ciemne światło i biała pożoga, czyli Pomona powracająca	118
Dal, kontekst i wież braku	126
Zepsuty Ojciec, pusta Matka, zdradzieccy synowie, czyli pantofelek i lustro	129
3. Księga/apokryf	144
Ustanowienie apokryfu	144
Historia, alegoria, zapomnienie	161
Doświadczenie	187
(Nie)zapomniane	205
Bibliografia	264
Spis ilustracji	267
Streszczenie	268

1. Wprowadzenie: Otchłań nudy i nicość marzenia¹

*Nic nie napisałem od kilku miesięcy. Trwałem w drzemce intelektu, żyjąc cudzym życiem. Często odczuwałem szczęście w cudzoświecie. Nie istniałem- byłem inny, żyłem bez myślenia.*²

Bernard Soares (Fernando Pessoa)

*Przemieszczenie życia i marzenia aż do śmierci?*³

Stefan Szymutko

W liście do Romany Halpernowej, datowanym na okres między 20 a 26 sierpnia 1937 roku, Bruno Schulz, próbując zdiagnozować kolejny z serii ciężkich i paraliżujących stanów depresyjnych, których ofiarą padał w latach rozciągających się pomiędzy zerwaniem z narzeczoną, a wybuchem drugiej światowej, pisze: „Jeśli chcę sobie zdać sprawę z mego obecnego stanu, narzuca mi się obraz obudzonego ze snu głębokiego. Ktoś budzi się do jawy, jeszcze widzi zanurzający się w zapomnienie świat snów, jeszcze ma w oczach jego zmierzchające kolory i pod powiekami czuje miękkość marzenia - a już napiera nań nowy, trzeźwy i rzeński świat jawy i pełen jeszcze wewnętrznego lenistwa daje się wciągnąć - ociągając się - w jego sprawy i procesy. Tak we mnie, moja osobliwość, moja wyjątkowość, nie rozwiązując się, pograża się jakby w zapomnienie. Ona, która mnie zamykała przed atakami świata, odsuwa się łagodnie w głąb, a ja, jakby wypuszczony z poczwarki owad, wystawiony na burzę obcego światła i wiatry nieba, powierzam się jakby po raz pierwszy żywiołom. Dokąd mnie tom zaprowadzi - nie wiem. Czy ta nowa trzeźwość jest tylko pustką po opadających mgławicach twórczych, czy jest nowym głodem świata, nową konfrontacją z żywiołem zewnętrznym - nie wiem. Osobliwość i niezwykłość moich przebiegów wewnętrznych zamykała mnie hermetycznie, czyniła niewrażliwym, niechętnym wobec inwazji świata. Teraz otwieram

¹ Na, stanowiące temat niniejszej pracy, powiązanie tematyczne, jakie zachodzi pomiędzy twórczością Schulza a myślą Waltera Benjamina, zwracano wcześniej uwagę - raczej w formie rozproszonych uwag. Na rzeczoną korelację, w kontekście analiz schulzowskich ekslibrisów, jako pierwszy zwrócił uwagę Władysław Panas (Zob. W. Panas: *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*. Lublin 2001, s. 55 - 59.). O więzi pomiędzy koncepcją dzieciństwa Benjamina, a „genialną epoką” Schulza, zwróciła uwagę również Agata Bielik-Robson w swojej monografii *Na pustyni. Kryptoteologie późnej nowoczesności*(Kraków 2008, s. 458.).

² F. Pessoa: *Księga niepokoju*. Przeł. M. Lipszyc. Warszawa 2007, s. 263.

³ S. Szymutko: *Przeciw marzeniu*. Katowice 2006, s. 10.

się jakby powtórnie na świat i byłoby wszystko dobrze, gdyby nie ten lęk i wzdraganie się wewnętrzne, jak przed ryzykowną i Bóg wie gdzie prowadzącą imprezą⁴. Stan bezwładu, który stopniowo staje się dlań codziennością, który wytrąca mu pióro z ręki i pogrąża w jałowym milczeniu, wiąże Schulz z procesem ozdrowienia, epistemologicznej zmiany. Przestrzeń figuracji, stanowiąca jego właściwe miejsce pobytu, zakorzeniająca go w pełnej kolorowości sferze sztuki ulega unicestwieniu. Wraz z kolorami i „miękkością marzenia” wkracza on do świata prozy, do „krzepkiej i rześkiej” pustyni realności. Zadziwiające to ozdrowienie. Wprawdzie znajdujemy się w sferze uspokojonych wymiarów, uciszzonej gry barw, gdzie przywrócona została „jednoznaczność oznaczeń moralnych”, jednak olśnienie to nosi wyraźne znamiona klęski. Wszak pozbawiony ochronnej warstwy marzenia, огоłocony i zadenuncjowany przez jawę Schulz, traci istotę, zasadę egzystencji, staje bezsilny wobec tego, z czego uczynił główny przedmiot lęków i stanowiących podstawę trybu życia i twórczości, uników. Opis owej klęski zaskakuje dokładnością, kartograficzną wnikliwością w przedstawieniu topografii i ontologicznego statusu ścierających się wymiarów, w precyzyjności naszkicowanej dychotomii. Nie bez znaczenia używamy przymiotnika „ontologiczny”; mamy tu bowiem do czynienia z jedną z najpełniejszych schulzowskich wypowiedzi na temat bytu, nawet, jeśli pretekstem jest własne autora *Sklepów cynamonowych* niebycie. Diagnoza ta przywołuje wcześniejsze autokomentarze i rozpoznania. Rozdzielność subiektywnej fantazji i wiążącej się z tym, co budzące grozę i niegościnnie „światowości” była jedną z obsesji drohobyckiego nauczyciela. Nawet w życiu codziennym świadomość traumy realności i chybotliwej struktury wewnętrznej przestrzeni nie opuszczała go: miał swój symbol, rysunek przypominający dom lub twierdzę, który, w sytuacji paraliżującego lęku, rysował, aby odbudować nadwątlone poczucie harmonii. „Był to znak domku: prostokąt ze stożkiem dachu i wyrostkiem komina - jak na prymitywnym dziecięcym rysunku. Rysował go palcem na ścianie, w powietrzu, na stole, ołówkiem na skrawku papieru. Tym infantylnie zabobonnym gestem magicznym odtwarzał w sobie zacisznąść, zakłócaną przez napierające nań poddmuchy obcości”⁵. Marzenie było twierdzą, opoką, bunkrem, w którym chronił się Schulz przed horrorem życia⁶. Symbol twierdzy pełnił

⁴ B. Schulz: *Księga listów*. Oprac. J. Ficowski. Kraków 1975, s.92.

⁵ J. Ficowski: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Sejny 2002, s. 181.

⁶ Na fundamentalną rolę, jaką rozdzielnosc marzenia i realności, poprzez gest wycofania i ochrony intymnej przestrzeni „ja”, odgrywała w procesie konstytuowania się subiektywności w prozie Schulza, zwracali oczywiście uwagę wybitni komentatorzy jego twórczości. Wobec porażającej mnogości tomów i opracowań, jaki oferuje schulzologia, pozwolimy sobie poprzestać na interpretacjach, naszym zdaniem, najznakomitszych. Interpretacyjny fundament oferuje, cytowany już, szkic Jerzego Ficowskiego pt. *Twierdza* (*Regiony*....Dz. Cyt. tamże, s. 181- 185). Poczucie wyobcowania, odrębności i niezakorzenienia subiektywnej fantazji we wrogim świecie było kluczowe dla „alienacyjnego” odczytania Wojciecha Wyskiela, który zwraca uwagę na motyw ochrony, asekuracji stojący za schulzowską koncepcją podmiotowości (zob. W. Wyskiel: *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków 1980.) Dla polemizującego z nim, Władysława

rolę pieczęci, sygnału wywoławczego, stanowił emanację jego naczelnej obsesji - kompleksu ciasnej osłony, skorupy, pancerza miejsca zamykającego go w sobie i oddzielającego od zewnętrznego nadmiaru. Schulz (i wiązało się to nie tylko z prześladowającą go agorafobią) kojarzył ścieśnienie, skurczenie, redukcję z bezpieczeństwem i spokojem, z zachowaniem siebie na przekór wywłaszczającym siłom heterogenicznego ogromu⁷. Dlatego w prozie istotnym elementem staje się pokój - bohaterowie wycofują się do pustych i ciasnych wnętrz, aby przetrwać spotykające ich klęski, doznawać iluminacji, chronić się przed żywiołami. Narrator *Genialnej epoki* oznajmia: „Mój pokój był granicą i rogatką”⁸. W *Manekinach* powalony przez Adelę i ostatecznie zadenuncjowany Ojciec „usunął się do pustego pokoju na końcu sieni i oszańcował się tam samotnością”⁹. Narrator *Księgi*, zaraz po odnalezieniu autentyku, pobiegł do swego pokoju, by go studiować¹⁰. W *Samotności* zapomniany, opuszczony (zamurowany!) pokój jest jednym światem hybrydycznego, nieokreślonego, istniejącego jedynie poprzez swoje marzenie bohatera - narratora: „Ale jakże długo nie opuszczałem mego pokoju! Były to gorzkie miesiące i lata”¹¹. Pokój jest dziurą, otchłanią w bycie, w którą wpadł narrator: nic go nie łączy z przestrzenią poza nim, pojawia się on znikąd. Utrzymuje go w połowicznym istnieniu jedynie

Panasa, ścieśnienie i ograniczenie stanowią jedynie początek ruchu, w którym początkowa pełnia wycofuje się w siebie, by pozostawić miejsce dla inności, symbolizowanej przez obrazy „dziewiczej” pustki, pustyni możliwości czekającej na stwórcze słowo. Panas kładzie nacisk na fundamentalną wieź schulzowskiej ontologii z wywodzącą się z kabały luriańskiej ideą *cimcum*, czyli samoograniczenia się absolutu w akcie stworzenia, celem przygotowania miejsca dla transcendentnego względem niego, świata. Owa genezyjska, kosmogoniczna podstawa schulzowskich obrazów, jest, podług tej koncepcji, konstantą wszystkich wypowiedzi na temat bytu, zawartych w dziele drohobyżanina. Dla Jerzego Jarzębskiego natomiast, alienacja i wycofane są sposobem, w jaki odrzucona psyche nawiązuje kontakt z realnością, poprzez gest skonstruowania własnej mitologii: „By pokonać alienację, musiał on podjąć olbrzymią pracę i zbudować na nowo cały świat- razem ze sobą we wnętrzu, aby uwydatnić wspólny – swój i świata – plan konstrukcyjny i na koniec pogodzić zewnętrżność z treściami własnego „ja”.” (J. Jarzębski: *Genezis. O filozofii twórczości Brunona Schulza*. W: *Literackie wizje i re- wizje*. Red. M. Stępień, W. Walecki. Warszawa 1980, s. 181.). W sprzeczności wobec tej, idyllicznej koncepcji, Stefan Szymutko zwraca uwagę na fundamentalną nieskuteczność schulzowskiego marzenia, którego jedyną funkcją staje się odwlekanie spotkania z traumą realności, naczelną manifestacją której są biologiczna skończoność i śmierć. Dlatego marzenie staje się rodzajem „pragnienia nicości” – wizją rzeczywistości nie skażonej przez przeraźliwość rozpadu, fantomatyczną projekcją wyzwolenia z ciała, rojeniem o nieistnieniu, zachwycającemu pozór realności, formę pozbawioną ciężaru, w osobliwy sposób wieczną. Marzenie jest więc sferą w której rzeczy, pozostawiając swoje ulotne ślady, odrzucają swą materialną kondycję. Marzenie stanowi odmianę niepełnego widzenia, terapeutycznej ułudy: „Schulz przebudowuje jaskinię Platona: u niego nie rzeczy są cieniami idei, ale idee(marzenia) odbijają rzeczy[....] Marzenie w prozie Schulza jest marzeniem o nieistnieniu, skażonym śmiercią, lecz bezpiecznym, bo przechowującym rzecz, rzeczywistość przynajmniej- jej odbicie: nicność, daremność marzenia, pustkę, w której jednak zostają zachowane kształty rzeczywistości.”(S. Szymutko: *Przeciw marzeniu....dz.cyt*, s. 158.)

⁷ Jak ujmuję to, używając specyficznej dość nomenklatury, Wojciech Wyskiel: „Schulzowski bohater umieszczony został w przestrzeni, która zagraża mu albo zamknięciem i uwięzieniem, albo bezkresnym otwarciem i zagubieniem, przeto zagrożenie alienacyjne traktowane jest jako niezmienny wyróżnik sytuacji człowieka w świecie. Nie mogąc radykalnie zmienić tej sytuacji, człowiek może wszakże poprzez swą postawę, łagodzić jej najróżniejsze konsekwencje. Wydaje się że sytuację dezalienacyjną modelowałoby takie ukształtowanie przestrzeni, które najpełniej realizuje się w budowie domu.” Zob. W. Wyskiel: *Inna....dz. cyt.*, s. 81.

⁸B. Schulz: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*. Kraków 1957, s. 154.

⁹Tamże, s. 58.

¹⁰Tamże, s. 140.

¹¹Tamże, s. 340.

solipsystyczna jaźń protagonisty. Pokój ten (łączy w sobie cechy wszystkich schulzowskich twierdz) jest jedynie modalnością, refleksem gestu oddzielenia, zamurowania się bohatera w sobie; zdaje się być inną sferą, naroślą, do której opuścić nie można inaczej jak poprzez medium fantazji: „Nie potrafię wytłumaczyć faktu, że jest to dawny mój pokój z dzieciństwa, ostatnia izba od ganku, już za owych czasów rzadko odwiedzana, wciąż zapominana, jakby nienależąca do mieszkania. Nie pamiętam już, jak tam zaszedłem[...] Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi, dobre stare drzwi, jak w kuchni mego dzieciństwa, z żelazną klamką i rygłem. Nie ma pokoju tak zamurowanego, żeby na takie drzwi zaufane się nie otwierał, jeśli tylko starczy sił, by mu je zainsynuować”¹². Wnętrza przestronne natomiast, wywołują lęk i wstręt, mają tendencję do bezgraniczności, często nie dają się oswoić i ograniczyć napotykanemu je podmiotowi. To, co wielkie, nieogarnione, często, w wylęknionej świadomości, staje się bezkresne, ekscesywne, dyfunduje poza wszelkie wyobrażalne linie, przypominając wiecznie żywą i nieustannie pęczniejącą materię. Jedynym właściwym zachowaniem wobec takich dzikich tworów strachu wydaje się być odrzucenie. Owe molochy, są przede wszystkim skupiskiem chaosu jak teatr w *Skleпах cynamonowych*: „znaleźliśmy się znowu w tej wielkiej źle oświetlonej i brudnej sali, pełnej sennego gwaru ludzkiego i bezładnego zamętu”¹³. Podobnie zewnętrzna przestrzeń, zwłaszcza nocne niebo, nieustannie przekracza wyznaczone jej miary, osiągając nieosiągalność transcendentu. „Firmament rośnie w nieskończoność, gwiazdozbiory płoną w swej świetności, w pozycjach odwiecznych, rysując magiczne figury na niebie, jak gdyby chciały coś zwiastować, obwieścić coś ostatecznego swym przeraźliwym milczeniem”¹⁴. (*Noce lipcowe*) Miejsce wzniosłym w swym ogromnie, pączkującym i rozrastającym się nieustannie, groźnym w swym przestrzennym niezdeteminowaniu był przede wszystkim sklep, czego dobitny przykład znajdujemy w „*Martwym sezonie*”. „Sklep, sklep był niezgłębiony[....] Niedocieczony i bez granic stał on poza wszystkim, co się działo, mroczny i uniwersalny”¹⁵. (*Martwy sezon*) Schulzowska zewnętrzność oprócz tego, że jest groźna, jest święta i co najważniejsze prawdziwa. Jej nieograniczony rozrost i lęk budzące metamorfozy, są wynikiem epistemologicznego upośledzenia patrzącego, przemodelowania widzenia przez fantazję. Istnieje ona bardziej i mocniej niż subiektywne marzenie, jednak tylko w wewnętrznym kłamstwie można czuć się bezpiecznie. Na świat nie da się patrzeć, bo jest wrogi, budzi grozę. Prawda jest wzniosła i bezkształtna. Jedynie kotwicząc się w ułudzie, można przetrwać. Niewidzialna kryjówka staje się twierdzą.

¹²Tamże, s. 340, 342.

¹³Tamże, s. 91.

¹⁴Tamże, s.238.

¹⁵Tamże, s. 265.

Chłopiec u fotografa - zaraz się narodzi. Przyjmie imię i tożsamość od nicości uosobionej w przedmiotach. Albo inaczej: jego nicość zostanie okiełznana, wpisana w kontur, zobiektywizowana. Zyska imię i nazwisko, twarz i miejsce. Stanie się Walterem Benjaminem, z którym to mianem, z regułami przez te słowa narzuconymi, przyjdzie się zmagać. Inwestytura, nadanie tożsamości jest potwierdzeniem władzy rzeczy. Jest zwycięstwem materii. Jest zwycięstwem pewnych słów, twardych i określonych jak przedmioty, o nieprzekupnej, niepodatnej na metamorfozy substancji. Nie zawsze tak było. Przed wizytą w atelier fotograficznym, życie chłopca upływało w myśl innych zasad. Polegało na odkształcaniu, przedrzeźnianiu sztywnych mian, przestawianiu liter i mieszaniu dźwięków, tak, iż rzeczy uciekły słowom, albo posłusznie ulegały ich władzy, zmieniając się w mityczne persony. Dziecko zamieniało nazwy w imiona i tworzyło nowy suwerenny świat, nieznający reżimu tożsamości. Symbolem tej wszechwładzy była Mumerela. „W pewnym starym wierszyku dziecięcym występuje Muhme Rehlen. Ponieważ „Muhme” [ciocia] nic mi nie mówiło, stworzenie to stało się dla mnie duchem Mumerelą. To nieporozumienie zasłoniło mi świat- wszelako w dobry sposób: wskazało mi drogi prowadzące do jego wnętrza”¹⁶. Powstały w wyniku kontaminacji obcych wyrazów duch, nie był jedynie symulakrum, fałszem podszywającym się pod byt; jego zjawienie się konstituowało osobny kosmos, umożliwiało ucieczkę z historii, narzucającej na doświadczenie sztywne oznaczenia, usypiającej władzę stwórczego nazywania. Dziecko nie zna jeszcze przymusu historycznej określoności. Mumerela majaczy u korzeni bytu; jeśli nie w samej głębi, to przynajmniej w pobliżu pierwotnej nieokreśloności. Dziecięcy bełkot stanowi transgresję „zasady rzeczywistości” wcielonej w nazwy. Dziecko nie zamieszkuje dziewiętnastego wieku, (pomimo iż dojrzewa w samym jego środku), ale jego ulotne i skazane na zapomnienie podziemie, współ z Mumerelą i innymi demonami. Dlatego po latach, we wspomnieniu, nie uzna za swoją epoki współczesnej jego dojrzewaniu i wzbraniał się będzie przed obsadzeniem jej rekwizytów w charakterze symboli, za pomocą których mógłby samego siebie opisać i określić. Praca pamięci jest bowiem próbą powrotu do genialnej epoki sprzed nazw, a co za tym idzie sprzed historii. „Żyłem w dziewiętnastym stuleciu jak mięczak w muszli, a teraz leży ono przede mną puste jak niezamieszкана muszla. Trzymam ją przy uchu. Co słyszę? Wcale nie kanonadę artylerii ani nie muzykę balową Offenbacha, ani też wycie fabrycznych syren, jazgot giełdy w południe, nawet nie stuk końskich kopyt na bruku czy muzykę marszową podczas parady wojskowej. Nie, słyszę krótki łoskot węgla, który z blaszanego pojemnika wpada do żelaznego pieca, stłumiony wybuch,

¹⁶W. Benjamin: *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2010, s. 9.

z jakim zapala się żarnik lampy gazowej i pobrzękiwanie jej klosza na mosiężnej podkładce, gdy ulicą przejeżdża wóz”¹⁷. Pierwotne doznania dziecka, zanim nauczone zostało wielkich narracji, stanowią ośnoję doświadczenia; praca pamięci polega na „penelopowej pracy zapomnienia”, na rozrywaniu tkaniny historii, by wejrzeć w jej skrytą podszewkę. Doświadczenie stoi na antypodach poznania, nie jest subsumcją różnorodności pod schematy, przeistaczaniem nadmiaru w starannie prowadzone katalogi, w których kategorialnych przegrodach należy pomieścić poszczególne zdarzenia; jest cofaniem ku nicości wiedzy, nietożsamej podstawie podmiotowości, w której język stwarzał swoje przedmioty, a między nazwą a bytem nie było wyrwy Kodu. Wspominający próbuje uwolnić dziecko zakłęte w Walterze Benjaminie, odzyskać wszechmoc utraconą w spotkaniu z obiektywem. Zanim odległości i różnice, ustanowiły przemoc hierarchii, sieć ubezpieczających oznaczeń, których trzymać się musi każdy byt społeczny, wszystko było nadmiarem i ziarnistym bogactwem doświadczenia, a doznania, choć poszczególne i wyodrębnione, niełączące się ze sobą w żaden logiczny ani przyczynowy schemat, skrywały w sobie potęgę uniwersalności, odłamki świętej mowy sprzed upadku w historię. Chowały we wnętrzu cień Mumerelii. „Jeszcze inne odgłosy, jak grzechot pojemnika na klucze w przedpokoju, dwa dzwonki na frontowych i kuchennych schodach, wreszcie pewien dziecięcy wierszyk. „Opowiem ci coś/ o Mumereli”. Wierszyk jest zniekształcony, ale mieści się w nim cały zniekształcony świat dzieciństwa”¹⁸. Mumerela oznacza rysę, wadliwe określenie, persyflaż. Jest pasożytnicza i falsyfikująca, jak cały językowy świat dzieciństwa. Deformacja, której powstała, jest prawdziwą iluminacją, spojrzeniem na rzeczy od drugiej strony, do której na próżno melancholijny, zmęczony i upodlony sobą W.B.¹⁹ będzie próbował dotrzeć za pomocą haszyszowych eksperymentów. Jedynie pomyłka, przedrzeźnianie kruszy fasadę - pozwala na „zapominające przypomnienie” aktu stworzenia. Zapomnienie jest właściwym otwarciem na świat duchów, wyższych istot, uczynionych z eterycznej materii błędu. Literalne, dosłowne znaczenie to pułapka, której adept powinien starannie unikać. Dorosły, który poprawia słowny lapsus, staje się wrogiem, poprzednikiem fotografa, pragnącym uczynić z dziecka groteskowego pazia prawdy z gorliwością prymusa noszącego swój nowy uniform. Dlatego słowna inwersja, dla oswojonych pewnie rodzaj niemoty, stanowi odmianę wierności, bowiem Mumerelę, okazuje się, łatwo wypłoszyć i niełatwo odnaleźć. „Niekiedy domyślałem się jej w małpie, która na dnie talerza pływała w brei z kaszki i klusek. Wyjadałem zupę, żeby sobie odsłonić jej widok. Może

¹⁷Tamże, s. 13.

¹⁸Tamże, 13-14.

¹⁹ Dla celów ekonomicznych, ale przede wszystkim gwoli podkreślenia przełomowego charakteru, jaki seans przed aparatem miał dla konstytuowania pisarskiej osoby Benjamina, będziemy go odtąd czasem nazywać W.B., szczególnie we fragmentach zahaczających o jego auto(bio)grafię, by podkreślić odrębność „ja” zrodzonego podczas spotkania z obiektywem.

żyła w jeziorze Mummelsee, a jego leniwe wody spowijały ją jak szara peleryna. Nie wiem, co o niej opowiadano - lub tylko chciano mi opowiedzieć. Była czymś niemym, ulotnym, płatkowym, co jak śnieżna zadymka drobnymi szklanymi kuleczkami zbiera się w jądrze rzeczy”²⁰. Widmowy status Mumereli wynika z jej dwuznacznego umiejscowienia pomiędzy zniekształceniem, wykrzywionym pogłosem nieodczytanego znaku, a ontologiczną pretensją, aspiracją do statusu bytu, wprawdzie pogranicznego, ale jednak dającego się nazwać i określić. Majaczy ona na pograniczu słów i rzeczy, rysuje granicę pomiędzy znaczącym i znaczonym. Jak każde widmo zjawia się ona, nadchodzi – każe domyślać się swego konturu w rzeczach tego świata, nie podlega standardowym sprawdzianom obecności. Mumerela z jednej strony jest całkowicie językowa, powstała wszak w wyniku fonetycznej inwersji, z drugiej, jako że trudno wpisać ją (istnieje tylko w dźwięku, zjawia się poza pracą pisma) w semantyczny kodeks, wykracza poza znacząc-ość, jest piachem rzuconym w tryby językowej maszynerii. Jej niemota i bezkształt pozwalają tropić ją w każdym słowie, w półcieniu rzucanym przez każde znaczenie. Staje się uniwersalnym kodem przekroczenia - pozwala umykać, rysować przepastną trajektorię, objazd w drodze do desygnatu. Mumerela mogłaby być konstytucją nowej republiki, otwartej we wnętrzu przedmiotów. Służy jako reguła, za pomocą można wcielać heterogeniczny byt w przestrzeń dziecięcego słowa, upodabniać rzeczy do siebie. Dzięki inwersyjnemu, parodystycznemu, poza-semantycznemu językowi błędnych nazw, można dziecko połyka świat dookoła, zaprzecza jego transcendencji. „Przypadek chciał, że w mojej obecności rozmawiano kiedyś o miedziorytach [Kupferstich]. Następnego dnia wystawiłem głowę spod krzesła: to było „Kopf- ver- stich” [wytknięcie głowy]. Jeśli deformowałem przy tym siebie i słowa, czyniłem tylko to, co musiałem czynić, by jakoś zakotwiczyć się w życiu. W odpowiednim czasie nauczyłem się otulać w słowa, które były jak chmury”²¹. Zniekształcanie i wykoślawianie znaczeń, mącenie przedstawienia jest okrężnym sposobem na zamieszkanie w świecie. Z jednej strony czyni przedmioty podległymi i plastycznymi, włącza je we wnętrze jaźni, niweczy ich inność. Z drugiej strony, otula słaby i nieokreślony jeszcze podmiot, ochrania jego mgławicowa i ulotną naturę przed inwazją rzeczywistości. Słowa-falsyfikaty to medium władzy, panowania nad znaczeniem (polegającym na obchodzeniu i lekceważeniu reguł nazywania), tworząc system immunologiczny osłaniający delikatną i niepewną siebie formę dziecięcej woli. Jest tak, jak gdyby dziecko przeczuwało moment inicjacji w tożsamość i sens, i uciekało przed jej ledwie przeczuwaną grozą w nadprodukcję znaków, w chaos niewcielonego świata. Tymczasem reguły podobieństwa, zlekceważone i zniekształcone przez infantylne pragnienie, muszą się zemścić.

²⁰Tamże, s. 14.

²¹Tamże, s. 9.

Kara ze strony rzeczy dopada chłopca przed fotograficznym obiektywem, w formie substancjalności i określoności, jaką od tego momentu będzie musiało z nimi dzielić. Sposób ucieczki, upodabnianie zewnątrz do siebie ukazuje swą odwrotną stronę: przedmioty wcielają w siebie W.B., narzucają mu podobieństwo, wspólnotę materii. Wysyłają przeciw niemu nazwy, dobrze skrojone, trwałe, niedające się oddzielić od sensu. Poręczają wygnanie z raju. „Dar rozpoznawania podobieństw to przecież tylko słabe echo dawnego przymusu upodabniania się wyglądem i zachowaniem. Źródłem tego przymusu wobec mnie były właśnie słowa. Nie takie, które upodabniały mnie do wzorów obyczajności, lecz takie, które upodabniały mnie do mieszkań, mebli, strojów. Tylko nie do mojego własnego obrazu”²². Reguły podobieństwa, mające swą siedzibę w języku, odciskają się na dziecku, wchodząc w niego i wydzierając mu wnętrze. Od tej chwili każdy mebel, bibelot, wzór na tapecie będzie mu się z nieodpartą siłą narzucał, insynuował mu postać, twarz, gest. Magmowata struktura jego subiektywności będzie się pasożytniczo owijać wokół sprzętów, musztrowana przez dojmującą potrzebę substancjalności. Będzie to jednak przypominało bardziej zabawę w chowanego: z chwilą, gdy W.B. w pragnieniu bycia sobą zgodzi się na intrygę prawdy oferowaną przez rzecz, straci siebie, wywłaszczy i wyobcuje się ze swojego wnętrza, które, nawet po scenie inicjacyjnej, nie będzie w stanie pojednać się ze swoim konturem; będzie unosiło się, lewitowało nad światem, próbując wyjść poza siebie takiego, jakiego uwiecznił obiektyw, jakiego uznał świat. W.B. dalej stoi u fotografa, czekając na wyrok. Wojna z przedmiotami ulega wygaszeniu przed obiektywem. Lufa aparatu wymierzona w chłopca żąda od niego nowego zupełnie rodzaju podobieństwa, podstępnie biorąc stronę w konflikcie. Dziecko zwyciężało w każdej potyczce przez swe niezdeterminowanie. Mogło zaprzeczać formie rzeczy, jakiej domagały się ich językowe reprezentacje, będąc poza językiem, poza nazwą i poza podobieństwem. Pierwszym wtajemniczeniem w zasadę tożsamości były słowa - nazwy. Kolejnym stopniem, który osiąga, gdy zamyka się spust migawki, jest własny obraz. Zemsta przedmiotów nie jest bezpośrednia: wejście w język było tylko przygrywką. Pośród sprzętów, które chciały w niego wejść, czai się sobowtór. Chłopiec nie chce być kredensem czy szafą, ale tej propozycji nie może odmówić. „I dlatego poczułem się tak bezradny, gdy zażądano ode mnie podobieństwa do mnie”²³. Własna podobizna, jako sprytny wybieg substancji, puchnie pomiędzy nieokreślonością wolą a złym milczeniem materii. Jest to ten rodzaj realności, której nie można zniekształcić i strawestować. Genialna siła, która sprawiała, że pomiędzy sztywny znak a desygnat wdzierала się figuratywna dynamika, ulega zamrożeniu. Ja wplecione w imię, wbite w ciasny pancerz znaku, staje się jak

²²Tamże, s. 9 -10.

²³Tamże, s.10.

rzecz, która nie może się wymknąć swojemu mianu, która nieustannie gubi swą poszczególną na rzecz Języka. Dopiero spojrzenie w lustro podobizny uśmierca. Wtedy nie można uciec przed twarzą, przed byciem elementem na tle innych przedmiotów. Ja mające władzę, stwórcze, dysponent imion, znika w trumnie ciała. Narodziny stają się śmiercią, wywłaszczeniem. „Było to u fotografa. Gdziekolwiek spojrzałem, widziałem się obstawiony przez rozpięte na ścianach tła, odbicia, postumenty żadne mojego obrazu jak cienie z Hadesu krwi zwierzęcia ofiarnego. Wreszcie ustawiono mnie przed niedbale namalowanym widokiem Alp i moja prawa ręka, która musiała unosić kapelusik z kozią grzywką, rzuciła cień na chmury i śniegi landszaftu. Jednak udręczony uśmieszek wokół ust małego Alpejczyka nie dorównuje melancholią spojrzeniu, które zatapia się w sobie, wychodząc z dziecięcej twarzy w cieniu pokojowej palmy. Należy ona do atelier, które taborety i statywy, gobeliny i sztalugi upodabniają po trosze do buduaru i izby tortur. Stoję z odkrytą głową, w lewej dłoni trzymam ogromne sombrero, opuściwszy je z wystudiowaną gracją. Prawa ręka jest zajęta laską, której pochylona główka rysuje się na pierwszym planie, a dolna część kryje się w gęstwinie strusich piór wyrastających z ogrodowego stołu. Zupełnie z boku, obok portiery, stoi nieruchomo matka o szczupłej talii. Jak manekin krawiecki spogląda na moje aksamitne ubranie przeładowane lamówkami i wzięte, jak się zdaje, z jakiegoś żurnala mody. Ja zaś jestem zdeformowany podobieństwem do wszystkiego, co mnie tu otacza”²⁴. Spojrzenia tworzą subtelny pułapkę. Pomiędzy okiem fotografa a matki, pomiędzy milczącymi, czuwającymi atrapami, rozgrywa się dramat spojrzenia skierowanego ku sobie. Oczy innych, dorosłych są zaledwie organami przymusu, kostium, papierowy krajobraz, idiotyczne bibeloty tworzą chór, widownię; prawdziwa gra toczy się pomiędzy „ja” a cielesnym innym, za którego W. B. będzie odtąd uchodzić. Jest to początek melancholii, czyli świadomości wygnania. „Ja” rzuca na siebie wylęknione spojrzenie, którym wcześniej obdarzało rzeczy; grzęźnie w sobie, w tym obcym, którego rodzą skierowane nań źrenice. Skamienienie, którego padł ofiarą jest dziełem jego własnych oczu. Wchodzi w głąb siebie by odbić się od ściany zewnątrz, jakie, w zdradzie inicjałów, sygnatury, zostało weń włożone. Otchłan podobieństwa uzyskuje tu swoistą trójwymiarowość; imię kotwicz mi w sobie, daje mi twarz i postać, z którą mogę się utożsamić, zarazem jednak zabija mnie, bowiem swoją witalność czerpałem z własnej nie-tożsamości, która pozwalała mi być tożsamym ze wszystkim, nie utożsamiając się z niczym szczególnie: byłem zespólny, teraz jestem uniwersalny, językowy. To spojrzenie, które wchodzi w siebie i które patrzy na siebie oczyma innego, nazwanego W.B, zarazem wykracza poza siebie, by ujrzeć się pośród innych przedmiotów, w uścisku kadru, na granicy przepaści. Tą

²⁴Tamże, s. 10, 13.

przepaścią jest podobieństwo²⁵.

Jedno z danie z listu Schulza do Halpernowej zasługuje na szczególną uwagę: „Osobliwość i niezwykłość moich przebiegów wewnętrznych zamykała mnie hermetycznie, czyniła niewrażliwym, niechętnym wobec inwazji świata”²⁶. Na czym polegała owa osobliwość i niezwykłość? Co czyniło wewnętrzną twierdzę tak wartą obrony, a poczucie izolacji i wyobcowania tak dramatycznym? Wydaje się, że tęsknota. Nie była to jednakowoż zwykła nostalgia, ale impuls par excellence metafizyczny, dotyczący specyficznego usytuowania „mgławic twórczych” wobec „pustki życia” i napierającego świata. Jaźń, konstytuowana w kolejnych odsłonach schulzowskiego pisma, opierała swe istnienie na obronie autonomii, niepodległości twórczej. Była to jednak wolność przede wszystkim wobec stanu podległości światu, wytwarzane przez „pragnienie rzeczywistości”. Schulzowską receptą było przywrócenie fazy labilności i niegotowości, w jakiej podmiot znajdował się u początków swojego bytowania. Bowiem powrót, regres, cofanie się, były najbardziej podstawowymi formami obrony „twierdzy”. Cofanie się owo nie polegało na wspomnieniu. Pamięć jest instrumentem melancholii, a Schulz w takich sytuacjach pisać i istnieć nie potrafił. Stan dojmującego smutku i wywłaszczenia był dlań symptomem bycia poza językiem i sztuką, a więc na pustyni, pod nieubłaganim słońcem zwycięskiego świata. W nostalgicznym regresie chodziło rodzaj o pewien rodzaj doświadczenia opartego o hermeneutykę symboli. Jaźń traciła swą ostrość, swoje nastroyenie, utożsamiała się z tekstem, wcielając weń siebie. Między zewnętrznym pretekstem gry wyobraźni, a wewnątrz następowała wymiana: tekst, zdarzenie, znak dawały rusztowanie, zaczepienie, a podmiot wypełniał ten szkielet mięszem wewnętrznych antycypacji, poszerzał martwe rusztowanie słów o nowy wymiar. Czytanie owo stanowiło przyswojenie zewnątrz i inności, wcielenie innego we własny wymiar, zainfekowanie go idiomatyczną treścią - zarazem jednak obiektywizowało i defamiliaryzowało przestrzeń tego, co własne. Przypomnienie, któremu impuls dał symbol, wczepione w obcy tekst, rozpałało się na jego rubieżach, by strawione przez ogień litery odsłoniły podszewkę palimpsestu. Podłożem, które wytrawiało się w wyniku owej alchemii, było dzieciństwo. „To, co Pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie- dezorientuje mnie trochę. Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można

²⁵ Bardziej „dialektyczne” odczytanie tego fragmentu prezentuje Adam Lipszyc w swej monografii *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina* : „Mityczna ofiara podmiotu pogrążającego się w zniekształceniu umożliwia jednak nie tylko dwuznaczne zapanowanie nad światem- dwuznaczne, ponieważ jest to również kapitulacja wobec otoczenia – lecz także i przede wszystkim skuteczność pracy pamięci, jaką podejmuje dorosły”. (Kraków 2012, s. 383.)

²⁶B. Schulz: *Księga listów...*dz.cyt.

było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórne dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar - to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość²⁷. „Tak czyta się najlepiej, gdy się między wiersze wczytuje siebie, własną książkę. Tak czytaliśmy za dzieciństwa, dlatego potem te same książki, ongiś tak bogate i pełne mięszu - potem w dorosłym wieku są jak drzewa ogołocone z listowia - z naszych dopowiedzeń, którymi kitowaliśmy ich luki. Nie ma już nigdzie tych książek, które czytaliśmy w dzieciństwie, rozwiały się - zostały nagie szkielety. Kto miałby jeszcze w sobie pamięć i miąższ dzieciństwa - powinien by je napisać na nowo, tak jak były wtedy. Powstałby wtedy prawdziwy *Robinson* i prawdziwy *Guliwer*”²⁸. Przypomnienie, „dzieciństwo dojrzałe” tym różni się od pamięci, że nie jest jedynie dyktowanym rozpaczą wskrzeszaniem nieistniejącego, ale stworzeniem nowego świata, pisaniem. Tylko pisanie może nadać wewnętrznemu marzeniu status rzeczywistego bytu. Bowiem praca wspomnienia stanowi jedynie ruch acedii, wyświetla ona przed oczyma świadomości fatamorganę, niebyt. Wyrywa podmiot ze świata, z bycia przy rzeczach, by rzucić go w nicość bez podstawy, by pogrążyć go w regresywnym pragnieniu nieistniejącego. Wspomnienie wynika z solipsyzmu niepokodzonej z rzeczywistości jednostki, jest narkotycznym snem, majakiem. Nic nie tworzy, otumania i oddziela od rzeczy i od siebie. Przypomnienie natomiast jest lekturą i pismem, wchodzi w sferę znaków, rozwarstwiając, rozpraszaając ich semantykę, poszerza ich wykładnię, nicuje ich jednoznaczność. Dlatego nie jest prostym powrotem, cofnięciem się, ale (używając języka Hegla) znoszącym przyswajaniem tego, co nie było, tak, by dokonać dialektycznego przewrotu: dojrzałość, pewność zakorzenienia, regularność w używaniu kodów zostaje przepracowana dziecięcą nieokreślonością: na tekst dosłowny, znaczeniowo ociosany nakłada się mgławica fantazmatycznej treści. Nie chodzi o zdyskredytowanie lektury dosłownej, o wojnę wydaną systemowi, ale o poszerzenie przestrzeni tekstu o własne rozumienie. Chodzi o to, by nadać symbolowi głębię, by wpisać w biel między literami frazy własnej opowieści. Lektura ta nie przekreśla egzoterycznej wykładni, ale dodaje nowe kręgi do semantycznych sfer. Poszerzanie i pogłębianie jest wyrazem „genialnej epoki”. Wtedy każdy szpargał staje się Księgą. Dojrzeć do dzieciństwa to obejść przymus zaufania zewnętrznemu i innemu, które jest w najgłębszym sensie, owej obcości lekceważeniem. Kiedy godzę się na ogólną wykładnię znaku, czy tekstu, kiedy dekoduję go posłusznie, oddzielając skrupulatnie to, co odnalezione, od tego, co dopowiedziane czy dopisane, pogrążam tekst i siebie

²⁷List do Andrzeja Pleśniewicza z 4 III 1936. W: Bruno Schulz: *Księga...*Dz.cyt., s.73.

²⁸List do Romany Halpern z 5 XII 1936. W: tamże, s. 88

samego w abstrakcyjnym oddzieleniu, w pustce. Ze zbójeckich ksiąg dzieciństwa zostają tylko szkielety i truchło - plecionka kodów, semiotyczne puzzle, które dekomponujemy i składamy na nowo. Genialność pierwotnej lektury, którą prawdziwy marzyciel musi odzyskać, by móc żyć, polegała na braku separacji pomiędzy przeczytanym, napisanym, a zewnętrznym światem rytuałów i gestów, który to, co jedynie tekstowe otaczał. Czytać, znaczyło pisać to na nowo, pisać własnym wnętrzem - ryc swoje „ja” na obcych kartach, pogłębiać prospekty własnej jaźni inkorporując i włączając inne litery. Tekst dosłowny dzieje się w nas - i my dziejemy się w opowieściach innych na nasz temat, które sami dla siebie snujemy. Taką hermeneutykę, tak rozumianą dojrzałość, można osiągać poprzez zniekształcenie martwej i jednoznacznej mowy znaków. Nie da się tylko pisać, podobnie jak nie da się jedynie czytać lub żyć. Dla zamieszkałego w „twierdzy” Schulza, są to nieodłączne próby powrotu „czasów mesjaszowych”, a zatem okresu życia pisma, witalności i dynamiki sensów. To, co wewnętrzne, jest przywłaszczeniem i pogmatwaniem zewnętrznego. Jak czytamy w liście do Juliana Tuwima z 26 I 1934: „Nosilem w sobie jakąś legendę o „genialnej epoce”, która kiedyś była rzekomo w moim życiu, nie zlokalizowana w żadnym roku kalendarza, unosząca się ponad chronologią, epoka, w której wszystkie rzeczy oddychały blaskiem bożych kolorów, a całe niebo wchłaniało się jednym westchnieniem, jak haust czystej ultramaryny”²⁹. Powrotne dzieciństwo dlatego nie jest wypomnieniem, bowiem nie podlega temporalnym reżimom pamięci: nie jest cofaniem się od „teraz” do niegdyś, nie jest więc spełnianiem obowiązku, jaki ma jednostka wobec historii, czyli na wiązaniu indywidualnej biografii w przypis większej opowieści. W myśl mechaniki pamięciowego powrotu, „teraz” reaktywuje „niegdyś”, ale w osobliwy sposób dokonuje oszustwa wobec czasu: dojrzałe „ja” nadaje spójność mglistym doznaniom, tworzy logos z niepowiązanych wrażeń, znajomość następstw i „losu” nakłada na ówczesna „świadomość”. Postępuje wstecz po linii czasu, jakby sprawdzając wiarygodność kłamstwa, które układało wzorując się na innych tekstach, na odmiennych strategiach „kotwiczenia się w życiu”. W przeciwieństwie do tej hochsztaplerki, sztuka życia wewnętrznego, jaką proponuje Schulz nie obiecuje powrotu, ale regres. Wbrew pozorom różnica jest fundamentalna. Schulz nie obiecuje możliwości cofnięcia w infantylne stadium: na przekór skargom tworzonym w depresji przeszłość nigdy się nie otworzy, pozostanie zamknięta i niedostępna. Wspominającemu świat narzuci się nieuchronnie ze swoim znaczeniem, utwierdzając w nim ściśle oddzielenie pustego teraz i „genialnej epoki”. Jedynym wyjściem z pułapki jednolitości, jest czekanie na przyjście tego co już było, jest traktowanie minionej pełni jako nowej epoki, która podsumuje i przekreśli dotychczasową przygodność. Nie cofanie się, ale regres, czyli cofające wybieganie, bądź

²⁹Tamże, s. 25.

wyprzedzające powracanie: nigdy nie przeżyliśmy prawdziwego dzieciństwa - kiedy ono trwało nas jeszcze nie było, było wiązką barw poza sensem, później, kiedy wkroczyliśmy do języka i znaczenia zyskaliśmy martwą określoność i skostniałość, która nie pozwala na powrót do kolorowej pełni: nadejdzie prawdziwa epoka, zespolenia sensu i doświadczenia. Realną więź ze światem, jaką osiąga się w dzieciństwie, osmotyczną i ścisłą, nieartykułowaną i bezradną, dorosłość skazuje na przeminięcie. Pełnia znaków, pod opiekę których dostajemy w wieku dojrzałym, jest martwa i skostniała, abstrakcyjna i autoteliczna. Słowa pozwalają nam jedynie reaktywować konwencje, zrealizować gotowe semiotyczne matryce, uaktywnić encyklopedię. Między znaczeniem, a doznaniem nie ma punktów stykowych. Dlatego genialna epoka, może stać się rodzajem epistemologicznej i estetycznej utopi: dojrzałość, biegłość w językach pojedna się z infantylną pełnią doznania - świat zakwitnie pełnią bożych kolorów. Przeżycie zyska wyraz, symbole nasycą się życiem, a język będzie taki jak na początku, stwórczy i nazywający.

Ucieczka dziecka, zamkniętego w W.B., jest próbą ponownej gry z nazwami, rozpaczliwej i melancholijnej. W eseju pt. *Nauka o podobnym* Benjamin pisze: „Jak wiadomo, krąg życia ongiś robiący wrażenie zdominowanego przez prawo podobieństwa, był znacznie większy. To mikro- i makrokosmos, by podać tu wersję tylko jedną z wielu, w jakich w historii występowało doświadczenie podobieństwa. Jeszcze w stosunku do współczesnych można twierdzić: przypadki, w których w dniu codziennym świadomie percypują podobieństwa, to drobny wycinek owych niezliczonych przypadków, ponieważ podobieństwo determinuje je nieświadomie. Podobieństwa percypowane ze świadomością - na przykład podobieństwa twarzy - w porównaniu z niezliczonymi wieloma innymi są nieświadome lub wcale nie są percypowane, niczym ów potężny podmorski blok lodu w porównaniu do skromnego wierzchołka sterczącego nad powierzchnią wody, jaki można zaobserwować”³⁰. Sieć rozsnuwana przez podobieństwo stanowi ukrytą podstawę życia: ujawniające się świadomości manifestacje tego zjawiska są jedynie powierzchniowymi epifenomenami głębszego, archaicznego nurtu. Upodobnienie „ja” do świata tylko pozornie jest efektem wolnej decyzji lub socjalizacji. W istocie w grę wchodzi tutaj starsze, na pół zapomniane siły, magiczne w istocie procesy. Dlatego „wgląd w dziedzinę „podobnego” ma podstawowe znaczenie dla rozświetlenia rozległych obszarów wiedzy okultystycznej”³¹. Ezoteryczna heterodoksja, a nie racjonalne poznanie, stanowi szansę na zbliżenie do zagadki podobieństwa. Osadem owego, iluminującego tajemną głębią obszaru wiedzy tajemnej jest dziedzina pisma i języka. „Jeśli owo wyczytywanie z gwiazd, wnętrza, było po prostu

³⁰W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2011, s. 391.

³¹Tamże.

przypadkowo w praczasach ludzkości czytaniem, jeśli nadal dawało ono człony pośredniczące do nowego czytania, jakim były runy, całkiem blisko stąd do hipotezy, że owa zdolność mimetyczna, która dawniej była fundamentem jasnowidzenia, w trakcie trwającego tysiące lat procesu rozwoju całkiem powoli wywędrowała w język i pismo i stworzyła sobie w nich najdoskonalsze archiwum podobieństwa niepodpadającego pod zmysły. W ten sposób język byłby najwyższą formą wykorzystania zdolności mimetycznej: medium, w którym dawniejsze zdolności dostrzegania podobnego weszły bez reszty w taki sposób, że oto teraz stanowi on medium, w którym rzeczy nie w sposób bezpośredni, jak dawniej, w umyśle wieszczka czy kapłana, lecz w swych esencjach, najbardziej zwiewnych, najsubtelniejszych substancjach, ba, aromatach, spotykają się i nawiązują związki wzajemne. Innymi słowy: to właśnie pismo i język w trakcie dziejów odstąpiły jasnowidzeniu swe dawne siły³². Chłopiec, rozpoczynając swą grę z nazwami, wywołał moce, które później musiały go zgubić. Próbował uzurpować sobie prerogatywy, których osiąść nie mógł, te powiem od dawien dawna spoczywały u podstaw rzeczy, nienaruszone w swej widmowej cyrkulacji. Język stanowi uprzywilejowane miejsce tych przemian, to w nim rzeczy łączą się ze sobą w węzłach sensu, racjonalność świata wybłyskuje w artykulacjach idei. „Idea jest natury językowej: jako ten wymiar słowa, w którym staje się ono symbolem”³³. Pierwotna, święta warstwa języka, w którym nie komunikował on jeszcze, ale stwórczo nazywał, stanowi miejsce idei. Symbol nie jest (w przeciwieństwie do alegorii) efektu abstrakcji i uogólnienia, lecz jest miejscem jawienia się znaków będących rzeczami, niosących w sobie pełnię sensu, nierozbitą jeszcze przez komunikacyjne rozwarstwienie. „Nadawanie imion przez Adama jest tak odległe od wszelkich igraszek i samowoli, że być może ono właśnie zaświadcza o owym rajskim stanie, w którym nie trzeba się było jeszcze zmagać z komunikacyjnym znaczeniem słów. Idee, które pokazują się jako nieintencjonalne w akcie nazywania, muszą się odnowić w trybie kontemplacji filozoficznej. W tej odnowie wytwarza się pierwotna percepcja słów”³⁴. Nieintencjonalność i pierwotność języka adamicznego zespalała się ściśle z jego magiczną rolą. Każdy znak był imieniem: nazwać rzecz znaczyło przywołać ją osobiście i ujrzeć twarzą w twarz. Dystans pomiędzy znakiem, a rzeczą, w który wkładała się buchalteria pojęcia, nie występował jeszcze; imię było naskórkiem rzeczy, każda wyrażała się poprzez nie osobiście. Stworzenia, przywoływane przez Adama mówiły jego ustami swoją postać, wysławiały się w nim imieniem. Miano pierwotne nie oddalało się od wskazywanego bytu, jak znak drogowy, albo konwencjonalny sygnał - było nim: w literach, zgłoskach pulsowało, formowało się inne życie. Mówienie było przypominaniem i utrwalaniem aktu

³²Tamże, s. 394- 395.

³³W. Benjamin: *O krytyce poznania*. Przeł. A. Kopacki. W: „Literatura na świecie” nr. 5-6/ 2011 (478-479), s. 108.

³⁴Tamże.

stworzenia. Dziecko poznało odbłask tego rajskiego stadium, dzięki spotkaniu z Mumerelą. Człowiek prawdziwie poznający w języku, dokonywał wcielenia aktu stwórczego, rozdzielał to, co zespolone było w Bogu. Lecz ów rozdział, poprzez imię, niósł w sobie jedność aktu. Jak czytamy w tekście *O języku w ogóle i języku człowieka*: „Bóg nie stworzył człowieka ze słowa, nie nazwał go również. Nie chciał go podporządkować językowi - Bóg pozostawił w człowieku język, który jemu służył jako medium stworzenia- pozostawił go swobodnie z samego siebie. Bóg odpoczął, pozostawiając swój akt stwórczy w człowieku samemu sobie. Ów akt stwórczy, pozbawiony swej boskiej aktualności, stał się poznaniem. Człowiek jest poznającym tego samego języka, w którym jest Bóg. Bóg stworzył go na swój obraz, stworzył poznającego na obraz stwórcy. Z tego względu zdanie: duchową istotą człowieka jest język wymaga wyjaśnienia. Jego istotą duchową jest język, w którym został on stworzony. Stworzony został w słowie, słowem zaś jest językowa istota Boga. Wszystkie ludzkie języki są tylko odbłaskiem słowa w imieniu. Miano w równie niewielkim stopniu dosięga słowa, jak poznanie dosięga stworzenia. Nieskończoność wszelkiego języka ludzkiego zawsze pozostaje istotą ograniczoną i analityczną w porównaniu z absolutnie nieograniczoną i twórczą nieskończonością słowa w Bogu”³⁵. Wprawdzie język poznający jest jedynie cieniem stwórczego imienia, jednak nurt łączący ze stworzeniem w stadium raju nie został przerwany. Dzieło stworzenia objawia się poprzez ludzkie poznanie, które, przypomnijmy, jest poznaniem podług imion i bezpośrednio, czyli absolutnym. „Rajski język człowieka musiał być językiem doskonale poznającym; podczas gdy później jeszcze raz wszelkie poznanie nieskończenie się różnicuje w różnorodności języka, na niższym stopniu w ogóle musiało się ono zróżnicować jako stworzenie w imieniu”³⁶. Różnica nie była w raju nieskończonym odwiekaniem, ucieczką substancji od znaków, ale była różnym w imieniu, trwaniem różnego w medium podobieństwa. To co inne i oddzielone, bezmiar rzeczy, łączył się we wspólnej istocie duchowej, jaką był język. W imionach spoczywała różnica- łączyła to co inne, rzeczy i człowieka w poznającym nazywaniu. Wprawdzie rzeczy nie by niezależne od języka, jak człowiek, który miał ten przywilej, że jako jedyny nie został nazwany, ale obdarzony władzą nadawania mian, lecz mimo to wywiedzione z nicości twórczym słowem boga, potwierdzonym i utrzymanym w istnieniu przez ludzkie poznanie, znajdowały swoją istotę duchową w mianach który otrzymywały z ust Adama, który w przeciwieństwie do nich, miał swą istotę duchową w sobie; był nią właśnie język. Właściwa rzeczom bezimiennosc, odsłoniła się dopiero w upadku. To co było spoczywaniem różnego w jedności medium, odsłoniło się jako różnicowanie i rozpad, dzielenie się. Związane to było z poznaniem dobrego i złego i władzą

³⁵W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca...*dz. cyt., s. 343-344.

³⁶Tamże.

Sądu. Odtąd imiona bezpośrednio i absolutnie poznające zostały utracone, między rzecz a znak wdarło się pośrednictwo abstrakcji, pojęcia, ogólnego. Operacje porównywania, podciągania pod wspólny abstrakt, analizowania, redukcji do istoty, nazywania według powszechników są wyrazem nieprzerwanego sądu na rzeczach, na ich bezimienności. „Poznanie, do którego uwodzi wąż, wiedza, co dobre, a co złe, jest bezimienne. Jest ono w najgłębszym sensie niebyłe, a sama owa wiedza jest właśnie jedynym złem, jakie znał stan rajski. Wiedza o dobrem i złem opuszcza imię, jest to poznanie z zewnątrz, jest to nietwórcze naśladownictwo stwarzającego słowa. W poznaniu tym imię wychodzi samo z siebie: upadek w grzech to chwila narodzin słowa ludzkiego, w którym imię nie żyje już nienaruszone, słowa pochodzącego z poznającego języka mian, o którym można powiedzieć: słowa, które wystąpiło z immanentnej magii własnej, by stać się magiczne w sposób wyraźny”³⁷. Spoczywanie różnego w medium języka kończy się zjedzeniem jabłka z drzewa wiadomości: odtąd język traci więź z boskim imieniem, a rzeczy tracą więź z językiem, zapominają o swojej duchowej istocie. Między słowem, a tym co do niego odsyła, nie ma żadnej więzi; przedmioty nie wiedzą o swych nazwach, są nieme, a pojęciowa ogólność, w którą je w wtłaczamy, jest jak przychodzący skądinąd wyrok na ich bezsłowną żalność. Człowiek, poprzez wygnanie z imienia, został porzucony w samotności języka, w rozdziale pomiędzy artykulacją, a światem. Podobieństwo, odżywcza i stwórcza magia imion, zastąpił przekład. Konieczność tłumaczenia rzeczy na znaki, materii na słowa, obcego na swoje, jest symptomem popadnięcia w stan upadku. „Język rzeczy może wejść w język poznania i imienia jedynie w przekładzie- tyle przekładów, ile języków, pojawiających się w chwili, gdy tylko człowiek, który w stanie rajskim znał tylko jeden język, upadł i porzucił ów stan”³⁸. Komunikacyjny znaczenie, w jakie popadł rajski język podobieństwa, oznacza nieustanny proces tłumaczenia nadmiaru na suche i ubogie uniwersum pojęć. Sens, który zawsze mianuje wielość, który stanowi znak sądzącej redukcji, stanowi deformację stanu, kiedy każde poszczególne miało swój znak i spotykało samo siebie w słowie, które przychodziło doń z adamowych imion. Język upadku przechowuje ślady zmysłowej obecności, ale są to jedynie strzępy, powidoki mimetycznej władzy. Jak pisze Adam Lipszyc komentując cytowany tekst; „W raju rzeczy stworzone komunikowały człowiekowi w niemym języku swą naturę, on zaś udzielał tej niemej mowie głosu, nazywając rzeczy w swojej dźwięcznej mowie, a tym samym dopełniając dzieło stworzenia. Słowa ludzkiego języka nabrały pospolicie rozumianych znaczeń dopiero w wyniku grzechu i wygnania, utożsamianych też przez Benjamina ze zniszczeniem wieży Babel i pomieszaniem języków. Grzech pierwotny oznaczał przemieszanie mowy pełnej z mową

³⁷Tamże.

³⁸Tamże.

wskazującą jedynie pustkę, narodziny upadłej „gadaniny”. Jak tłumaczy Benjamin, człowiek w raju sięgnął po wiedzę o złu, która musi być bezprzedmiotowa, skoro pierwotne stworzenie było dobre. To tak, jakby zło pojawiło się w świecie, dlatego że o nie zapytaliśmy³⁹. Widmo bezprzedmiotowego sądu położyło się cieniem na naszym stosunku do rzeczy. Czyste nazywanie upadło w komunikatywność, odsyłanie, przekładanie; w ten sposób, z gładkiego nurtu rajskiej jedności wydzieliła się natura jako przedmiot osądu. Naznacza ją smutek i żałość bezimienności. Rozdźwięk pomiędzy pustką sądu, a stężalym smutkiem materii trwa w alegorii. Alegoria jest prawdą ruin, wyjawianą w sterylnym języku pojęć przez stworzenia natury⁴⁰. Rozpad, któremu podlegają najpełniej wyrażają obrazy winy - ślady zdrady rajskiego błogostanu. Konwencjonalne niebo pojęć, czyste, puste, martwe w swojej wtórności i pasożytnictwie z jednej strony; mierzwa pozajęzykowego, poddanej permanentnej atomizacji materii, ociążałość i jałowość pozbawiona artykulacji z drugiej - to dwa bieguny alegorii - jej zasadnicza struktura. „Wina nie pozwala temu, co znaczące alegorycznie, odnaleźć pełnego sensu w samym sobie. Tkwi ona nie tylko w tym, kto patrzy alegorycznie i zdradza świat gwoili wiedzy, lecz także w przedmiocie jego kontemplacji. Taki ogląd rzeczy, mający swe źródło w nauce o upadku stworzenia, a wraz z nim-natury, wywołuje ferment w głębokiej alegorezie zachodniej, która odróżnia się od orientalnej retoryki tej formy wyrazu. Żałość upadłej natury płynie z jej niemoty. Ale jeszcze dalej w głąb istoty natury prowadzi odwrócenie tego zdania: jej smutek odbiera jej mowę. Wszelkiej żałości towarzyszy skłonność do utraty mowy, a to nieskończenie więcej niż niechęć czy niezdolność do komunikacji. To, co smutne czuje się na wskroś rozpoznane przez to, co nierozpoznawalne. Bycie nazwanym - nawet gdy nazywający jest równy bogom i błogosławiony - oznacza być może zawsze przeczucie żałości. O ile silniej wiąże się ono z czymś innym niż bycie nazwanym: z tym, że jest się tylko przeczytanym, niepewnie przeczytanym przez alegoryka i że jedynie jemu zawdzięcza się swoje najwyższe znaczenie. Z drugiej strony, im silniejsze było poczucie, że naturę i antyk obarcza winą, tym niezbędniejsza stawała się interpretacja alegoryczna jako jedyne jeszcze wyobrażalne ocalenie. Bo przecież podczas gdy świadomie odbiera się przedmiotowi godność, intencja melancholijna w niezrównany sposób dochowuje wierności swemu statusowi rzeczy⁴¹. Inicjacja w melancholię, której doświadcza chłopiec u fotografa i

³⁹A. Lipszyc: *Ślad judaizmu w filozofii XX wieku*. Warszawa 2009, s. 187.

⁴⁰ Jak pisze Agata Bielik- Robson: „Alegoria to byt, który w pełni rozpoznaje swój upadek, czyli swoją bezznaczeniowość, a tym samym odkrywając karty pustej księgi natury, „neguje próżnię”, tę gnostycką czystej separacji. Kenoma obnażona w swej próżni staje się wówczas znakiem negatywnym, boleśnie odsyłającym do zatraconej pełni znaczenia, którego jemu, jako alegorii właśnie, całkowicie brakuje. Alegoria jako trop sugerujący sens, którego sam nie posiada, staje się u Benjamina ogólnym tropem istnienia jako takiego: graniczną postacią języka, bezładnie odsyłającą do tego, czym sama nie jest”. Zob. Taż: *Na pustyni....Dz. Cyt*, s. 501.

⁴¹W. Benjamin: *Alegoria i trauerszpil*. Przeł. A. Kopacki. W: „Literatura....dz.cyt, s.213-114.

doznawane przezeń deformujące rozdwojenie są wyróżnionymi momentami alegorii. Smutek immanencji, promień spojrzenia wpatzonego w nią alegoryka, rozczarowanie stanowiące o ich wzajemnej relacji, odsłaniają stan „pomiędzy”: trwania w upadku, nieodłącznego elementu jej teleologii. Alegoria oznacza rozdźwięk pomiędzy skargą ciała, stojącego nieruchomo i bezkształtnie jako rzecz pośród rzeczy i niewcielonym, ocalającym spojrzeniem melancholika, który nie może odwołać wyroku ciężącego na ruinie. Jedynym ocaleniem okazuje się przywołanie sądzącej ogólności, niczym anioła z płonącym mieczem. Anioł ten będzie W.B. ciągle towarzyszył, przypominając mu o imionach i o fakcie wywłaszczenia. Bowiem anioł historii, którego pojawienie się pieczętuje i zamyka dzieło Benjamina, jest w istocie posłańcem alegorii, czyli aniołem natury. Przywołujemy ten obraz tymczasowo i propedeutycznie, aby doświadczyć dramatu rozdwojenia, który miał początek u fotografa i zaowocował tym legendarnym obrazem, który będąc ponownym odsłonięciem postawy alegorycznej, staje się jej ostatecznym dementi i rozbiciem. Świadczy o tym uderzająca różnica semantyczna, dająca się zaobserwować dzięki nałożeniu figury anioła na konceptualną matrycę alegorii, naszkicowaną przez W.B. w jego „nieudanej” rozprawie habilitacyjnej. W rozprawie o tragedii barokowej Benjamin mógł jeszcze napisać że ostatecznym celem alegorii jest zbawienie - sama alegoryczność stanowi alegorię zmartwychwstania. „Rozpacz i konfuzja golgoty, jakie można wyczytać jako schemat alegorycznej figuracji z tysiąca miedziorytów i opisów z owej epoki, to nie tylko ilustracja jałowości wszelkiej egzystencji ludzkiej. Przemijalność jest tu nie tyle oznaczona, przedstawiona alegorycznie, ile sama znaczy i ukazuje się jako alegoria. Jako alegoria zmartwychwstania? Utkwione na koniec w barokowych stygmatach śmierci spojrzenie alegoryczne odwraca się raptownie: teraz dopiero zatacza największy łuk wstecz i zbawia”⁴². Stan zawieszenia pomiędzy niebem wiedzy, a padołem rozpaczliwego pokawałkowania, dąży do finalnej rekapitulacji: trop swoją antynomiczną semantyką domaga się ramy innego znaczenia - spojrzenie alegorysty zapala w upadłym świecie iskry zbawienia. W ten sposób upadek poznania może dostąpić niebiańskiego przewartościowania; to co poręczało bezimiennność natury i naturalność historii zakleszczonej w skostniałej wiedzy, staje się mesjańską obietnicą: konwencjonalna pułapka znaku może w najgłębszej warstwie sygnować nadejście słowa. Dramatyczna figura Anioła Historii jednak, może być traktowana jako ostateczna deklaracja Benjamina, obwieszczająca jego brak wiary w obietnicę rekonyliacji. Alegoria będąca alegorią alegorii, obrazem zbawienia, rodzi złą nieskończoność: na zszywającej pustkę znaku nadziei zmartwychwstania ciąży groźba rozdwojenia, którą bezskutecznie pragnie zażegnać. Łańcuch alegorii może być nieskończony, jak upadły język bezimienności. Z historii nie ma wyjścia -

⁴²Tamże, s. 222.

zdaje się mówić chłopiec zniekształcony przez otaczające go przedmioty. Coś z tego spojrzenia widać w oczach anioła, odwracającego się i patrzącego wstecz. Tkwi on bowiem pomiędzy dwiema niemożliwościami: ruiny i wicher postępu wiejący do raj: rozkład z jednej strony i wygładzona, koherentna, acz pozbawiona głębi szczęśliwość bez pamięci, z drugiej. Za nim piętrzące się i rosnące ślady katastrofy, do niczego nieodsyłające ruiny historii, która stała się naturą, przed nim widmo obietnicy, zmazanie win i oczyszczenie, fałszywa błogość zbawienia, skrywającego w sobie grozę sądu. Anioł poświadcza, że wieść o zbawieniu może być podszeptem wiedzy, błędu dążącego do utrwalenia antynomii. Lecz ta niemożność, która domyka i dopełnia dramat Benjamina, może nam coś powiedzieć o drogach poznania, usiłującego zbliżyć się do raj prawdziwego podobieństwa, niezmacone grzechem pojęcia. Istotą poznania jest zbawienie. Jednak jak owo zbawienie funkcjonuje - czy tym co zbawiane jest jedynie przedmiot, którego przywraca się do jego poszczególności, czy też poznający (alegorysta, historyk czy inny bohater benjaminowskich narracji o ocaleniu od rzeczy) zespolony z nagłością dialektycznego obrazu, gdy jego świadomość chwilowości i efemeryczności doświadczenia pozwala mu wykroczyć poza to, co jedynie postrzegalne? Istotna jest zmian relacji - anioł pragnie wydobyć rzeczy ze stanu rozpadu, który jest wynikiem upadku historycznego stawiania się w żal natury. Zbawienie w poznaniu i poznające zbawienie zasadzają się na próbie restytucji światła, pełni tego co utracone w martwych usypiskach faktów - utracona poszczególnosc, niemożliwe imię są znakami tej utraty, ale i szansą na odrodzenie. Ta szansa jednak nie może stać się realną możliwością. Powrotu do raj nie ma. To, co woła o całość, ułamki i fragmenty, głoszą jedynie swój rozpad bezradnemu patrzącemu. Raj, gdyby pozwolić mu nadejść, byłby Sądem. Wiatr, który ciągnie Anioła ku sobie, jest formą wyroku na niekompletność świata. Sąd bowiem oznacza anihilację, kiedy wszystkie rzeczy przywoływane są do swoich imion, a funkcją tego przywołania jest katastrofa, w wyniku której wszystko co różne, rozproszone, oderwane od istoty zakrzepnie w Totalność, która dla tego co zdeformowane jest jedynie zniszczeniem. Zagubione miana, zapoznane reguły podobieństwa zaciążą nad nadmiarem niezabawionej historii/natury jak płonący miecz- zdrada oznacza śmierć. Dlatego prawdziwe zbawienie odwleka raj, który byłby gniewną rozprawą ze stworzeniem. Anioł, widzialna postać alegorii, chroni przed paruzją. Poręcza on rozdwojenie chłopca, melancholijne wycofanie odbite na kliszy, podstępna grę deformacji, jaką trudnią się duchy podobieństwa w epoce wygnania. Anioł jest figurą mesjańskiego odwleczenia - imieniem niespełnienia, bowiem gdyby powrót był możliwy, poznającemu groziłoby oślepienie.

W przepaści depresji, ten, kto był gdzie indziej budzi się i rozgląda po otaczającym rumowisku.

Na przebudzonego czeka świat spełnionej jałowości: nuda. Dorosłe lektury nie mają w sobie monadycznej pełni symbolu - nie stanowią obrazów podbitych piśmem czytającego, fastrygowanym jego pragnieniem; są szkieletami dawnych książek, ich wybebeszonym truchłem. Znaczenie, które oferują, spełnione i jednolite, zamknięte w sobie - to pustka pojęcia nałożona na ruiny doświadczenia. Symbol, czyli znak spotkania wnętrza z zewnątrz ulega, znamionującemu alegorię, dyktatowi sensu nad zdarzeniem. Pusta dojrzałość, teleologiczna i planowa, nieprzekraczalna i ostatecznie ustalona granic, ściśle wytyczone pola semantyczne, sieć dualizmów - oto elementy świata groźnego w swej jednoznaczności, w który wyrzucony zostaje Bruno Schulz po upadku twierdzy, wykorzenieniu się pełni dziecięcego marzenia. Najpełniejszy jego opis znajdziemy w *Wiośnie*. „Świat był naówczas ograniczony Franciszkiem Józefem I. Na każdej marce pocztowej, na każdej monecie i na każdym stemplu stwierdzał jego wizerunek niezmiennosc świata, niewzruszony dogmat jego jednoznaczności. Taki jest świat i nie masz innych światów prócz tego- głosiła pieczęć z cesarsko-królewskim starcem. Wszystko inne jest urojeniem, dziką pretensją i uzurpacją. Na wszystkim położył się Franciszek Józef I i zahamował świat w jego wzroście”⁴³. Franciszek Józef stanowi znak nudy - powszechnie podzielanego znaczenia, jego uniwersalności i zamkniętego charakteru. Pieczęć nudy wyciska się na plastycznym zewnątrz, zaraża je jałowością powszechności. „Wszystko inne jest urojeniem, dziką pretensją i uzurpacją” - w takim świecie budzi się Schulz. Jego wewnętrzna pretensja, chroniąca się w figuracji, zostaje skazana na banicję z republiki rzeczywistości. Pamiętamy - dojrzałe dzieciństwo było propozycją połączenia z tym co inne, wymianą. Franciszek Józef poręcza zakrzepnięcie rzeczywistości w ciasnych granicach deskrypcji. Nic dziwnego, że Schulz w takim świecie istnieć nie umiał. Wszak „zahamował on świat w jego wzroście”, przywrócił linię czasu „pomiędzy”, zakopał w pustej teraźniejszości, między na poły zapomnianym dzieciństwem a nieuniknionym kresem. Dlatego po inwazji, położeniu się cieniu sądu nad rzeczami, ochronna twierdza musi wyparować. W *Manekinach* czytamy, że po klęsce i wygnaniu ojca, bezgraniczność świata ścieśniła do chromatycznej szarości, rzeczy zaczęły straszyć ostrością swych krawędzi i wszystko stało się takie, jakie od zawsze było - zmarniałe i rozsypujące się pod ciężarem swego znaczenia. „Obiegła nas znowu ze wszech stron żałobna szarość miasta, zakwitając w oknach ciemnym liszajem świtów, pasożytniczym grzybem zmierzchów, rozrastającym się w puszyste płótno długich nocy zmysłowych. Tapety pokoi, rozluźnione błogo za tamtych dni i otwarte dla kolorowych lotów owej skrzydlatej czeredy, zamknęły się znów w sobie, zgęstniały płacząc się w monotonii gorzkich monologów”⁴⁴. Szarość,

⁴³B. Schulz: *Sklepy...dz.cyt.*, s. 173.

⁴⁴Tamże. s. 59.

czerni, pleśń to znaczące degradacji, ale również krzyku zamkniętego w rzeczach. Ciekawe jest to, że artefakty ulegają naturalnej korozji, „okna zakwitają ciemnym liszajem zmierzchów”, tapety zamykają się jak kwitowe kielichy, płótno nocy zimowych rozrasta się „puszysto”- historia zmateriowana w przedmiotach staje się naturą. Nie tylko inwazja czerni, od żałobnej, czystej po ciemną pleśń, zwiastuje upadek – potwierdza go również ciężkość i gęstość tego świata, który zyskuje objętość, zmyka się w sobie, staje się nieprzekraczalny w swych granicach i nieprzejrzysty. Wygnanie kolorowości potwierdza prawdę ruin. Cały fragment jest konwencjonalną alegorią klęski. Poziom figur potwierdza poziom tetyczny, wzmagając poczucie siermiężności i nieustępliwości. Klęska jest upadkiem ojca - jego nieobecnością. Nieobecność owa, poręczona degradacją świata, musi być dla odczytania obrazu kluczowa. Fabuła *Manekinów* rozpoczyna się od klęski i pieczętuje je klęska- podwójne wygnanie, Stanowią one jeden z najwyrazistszych opisów stanu świata bez Ojca. Wprawdzie już *Sierpień* inaugurował ciąg absencji Jakuba, ale ton, sama struktura świata, eksplozywna i chybotliwa, przechowała ślady jego istnienia. Miejsce Ojca zaś zajął narrator i jego rewelatorskie spojrzenie. Poza tym świat *Sierpnia* był swoiście monolityczny; sam biologia, (wywołane jej oparami nadwątlenie konturów) tonęła w jedności spalającego pragnienia. Tutaj mamy zaś do czynienia z dualizmem; świat nudy, ograniczenia, funkcjonalności, katastrofy, z drugiej Ojciec - czyli słowo, sztuka, nielegalna i podejrzana figuracja. Kim bowiem jest Ojciec? Umarłym - kończy żywot w *Nawiedzeniu*. W *Ptakach* i *Manekinach* jego status ontologiczny budzi wątpliwości; bytuje on w czasie podejrzanym i chybotliwym, łatwym do podważenia. Obecność ojca, wobec zwycięstwa nudy, postępującego rozkładu sycącego się sobą i domykającego się w sobie, wydaje się niedopuszczalna. Jego pograniczne, marginesowe bycie stanowi osobliwą narośl na powierzchni bytu. Czym w końcu jest Ojciec? Imieniem, które otwiera wrota do sfery pozoru, jego wypowiedzenie inauguruje obrzęd podejrzanym i heretycki. Ojciec jest wezwaniem do restytucji; wezwaniem które nie może być usłyszane. Świat nudy musi zanegować Ojca by się usprawiedliwić. Lecz dwuznaczne, widmowe zjawianie się Ojca zawsze ujawnia tej rzeczywistości jej bezpodstawność. Bowiem ojca nie ma. Musimy raz na zawsze zdać sobie z tego sprawę. Nie ma go i nigdy nie było. Tylko wyrwy, braki, luki w rzeczywistości domagają się go - rzeczywistości czegoś brakuje, ona sama jest brakiem, żałobą, upadkiem i domaga się Ojca, by uzasadnić swoje istnienie. Bo czymże jest Ojciec? Imieniem, alegorią. Alegorią upadku. A każda alegoria, jak głosi Benjamin, jest figurą zmartwychwstania. Alegoryczny świat woła o Ojca, jako o alegorię alegorii, odwrócenie braku pojęcia w ciągłość stworzenia. W niej dokonuje się podwójny ruch, charakterystyczny dla przebiegu zbawienia: pojęcie żłobi i naznacza to, co upadłe, samym tym ruchem stwarzając lukę, otchłań samozwrotności wstrzymującą paruzję. Ojciec

otwiera świat i zarazem poręcza jego ostateczny upadek. Dlatego tak ważne staje się zapomnienie o nim. „Zapomnieliśmy o nim”⁴⁵. Zapomnieliśmy o nim ostatecznie i dożgonnie, utraciliśmy pewien klucz. Znamienne, że narrator *Manekinów* włącza siebie w obręb tych, którzy zapomnieli. W *Sierpniu* był swoistym kontynuatorem Ojca. Teraz przystaje do grona czcicieli konturu. „Zapomnieliśmy o nim” jest wyróżnione, podobnie jak drugie zdanie „Tygodnie stały pod znakiem dziwnej senności”⁴⁶. Pomiędzy tymi oznajmieniami, swoistymi zaklęciami, płynie opis świata bez Ojca. To znamienne, że wymiar epistemiczny i wymiar czasu stanowią ramy, na których rozciąga się opis tego stanu. Zapomnienie i „dziwna senność” jakoś nakładają się na siebie tworząc stały rytm, wątek wedle którego przebiega opis. Zapomnienie jest stanem po przebudzeniu, kiedy wszystko tonie jeszcze w sennym relatywizmie, kiedy dyktat nowego świata, jego zniewalający rygor, łatwe są do przyswojenia. „Dziwna senność” nie towarzyszy przedsennemu zmęczeniu, nie wprowadza w noc - jest wynikiem gwałtownego wrzucenia w jawę. Senność jest formą w jakiej objawia się zapomnienie, jest kontynuacją przebudzenia. Zwróćmy uwagę na dziwną asertoryczność tego zdania - „tygodnie stały pod znakiem” - czas uzyskał spójność, trwałość i zwartość „pod znakiem” senności; antyteza uwidacznia odmienność owej senności- jej ontologiczny charakter. Senność ta nie rozprzęga, nie rozwiązuje ale konsoliduje- jest „jawna”

Schulz starał się nadać trwałość i stabilność temu, co z samej swojej natury stabilne być nie może; idiomatycznej narracji, słowu które przypomina zaklęcia dziecka pozostawionego w obcej przestrzeni, albo kształt naszkicowany palcem w powietrzu. Marzenie nie było przezeń ontologicznie waloryzowane; na to był zbyt subtelny - miało być ono osłoną i pancerzem pomimo swojej słabości i bezsilności. Intymna cisza, do jakiej dążył skazana była na nieistnienie przez swą niemożliwą, nieświatową naturę. Propozycja, koncepcja podmiotu, którą ta cisza implikowała była zadziwiająca: narcystyczny powidok, bańka mydlana, jedyną szansą przetrwania której jest utrzymywanie się na marginesie, hołubienie swojej nieważności, stworzenie sobie z niej infantylnej, regresywnej przystani; oczywiście bez szans na zaistnienie. Jedyną wyobrażalną szansą na nadanie jej chociaż pozorów realności była obecność towarzysza; życzliwe spojrzenie, które potwierdzi obecność subiektywnego kosmosu. Ja , które pragnie się narodzić, dąży do stania czymś więcej niż formą obronnej regresji; zrealizowane, odbite w innych oczach, rozwija się w sztukę. Taką deklarację znajdujemy w „słynnym” liście do Berezy: „To, co dla jednego człowieka jest ryzykiem, niemożliwością, na głowie postawionym

⁴⁵Tamże, s. 59.

⁴⁶Tamże.

kaprysem - odbite w czterech oczach staje się rzeczywistością.”⁴⁷. Ochronny, neurasteniczny manewr, próba asekuracji przed tym co rzeczywiste, (a zatem w schulzowskim uniwersum lękorojne, groźne, upokarzające), zbudowania słabego, sztucznego, nieważkiego świata subiektywnego zakorzenienia, więc kaprys, aberracja, twór epistemologicznej dewiacji, potwierdzony spojrzeniem drugiego, korespondenta, przyjaciela, czytelnika - staje się rzeczywisty; może więc konkurować z lęk budzącą jednoznacznością rzeczywistości powszechnej. Sztuka jest pewnym naświetleniem, intersubiektywnym potwierdzeniem nicości marzenia. Z jednej strony to co podmiotowe nie istnieje bez drugiego (dopiero z wyżyn realizacji rejestrować może swoje wewnętrzne, podziemne przebiegi), z drugiej, to trajektoria idiosynkratycznej fabuły nastroja spojrzenie drugiego, wytwarza je, przykuwa do siebie. Obecność drugiego jest rodzajem zwycięstwem nad światem jednoznacznym, zamkniętym i strach budzącym, jest wzięciem zakładnika, wyrwaniem rzeczywistości(poprzez „oczy” drugiego, uwiedzionego „wybujałością wewnętrznych przebiegów”) odrobiny jej poznawczej twardości i faktyczności - dzięki oczom, należącym po części do świata, z którego emigrowało suwerenne marzenie, może ono się zmaterializować, potwierdzić, innymi słowy - napisać. Bowiem za pomocą cudzego wzroku marzenie ryje na świecie swój kod, z zabobonnego gestu pączkuje narracja. Spółka, którą uciekinier z realności nawiązuje z „wspólnikiem” i „towarzyszem” odpowiada za poczęcie słowa - za narzucenie temu co inne i obce własnych reguł. „Świat jak gdyby czekał na tę spółkę: zamknięty dotychczas, ciasny, bez dalszych planów - dojrzywać zaczyna kolorami dali, pękać i otwierać się w głąb. Malowane perspektywy pogłębiają się i rozstępują w rzeczywiste perspektywy, ściana przepuszcza nas w dymensje przedtem nieosiągalne, freski malowane na nieboskłonie ożywiają jak w pantomimie”⁴⁸. To co było sposobem na nadanie fantazji rodzaju bytu, staje się sposobem zbawienia potwornego świata - zwrócenia mu utraconej głębi, nasycenia płaskiej i papierowej konwencjonalności perspektywiczną dalą. Schulz opisuje dwudzielną pisania; za jego sprawą idiom wchodzi w rzeczywistość, która mocą swoich znaków struktur skazywała go na pogrzebanie w niemocie; to, co zapisane, staje się częścią rzeczywistości, nasycza ją sobą, pogłębia jej rysunek o nowy wymiar. Pisanie dokonuje przemiany podwójnej: rzeczywistości, której nadmiar je wywołuje i której obecność poręcza jego realność; oraz labilnej, mglistej podmiotowości za tekstem, dziełem stojącej. Ściana, twarda ściana bytu, obojętna i niepomna na nasze interpelacje i roszczenia, ustępuje mocy naszego pisania, czyli marzenia wcielonemu, ujrzanemu. Światło padające na wyobrazeniowy majak, nie rozprasza go, nie deprymuje, nie odsyła w głębie subiektywnych

⁴⁷B, Schulz: *Księga.....* tamże, s. 26.

⁴⁸Tamże.

powikłań, w której się zrodziło - jest to spojrzenie życzliwe, towarzyszące, tak intymnie zespolone z ciszą rodzącą się, słabej i bezsilnej jaźni, że zdające się być wytworzonym przez nią refleksem. W fenomenologii pisania, naszkicowanej przez Schulza na kartach owego programowego listu, rzeczywistość pojawia się na dwa sposoby, związane z fazami wykluwania się suwerennej fantazji: jest to rzeczywistość od której podmiot się odbija, stanowiąca przedmiot lęku, twarda ściana, płaska nieubłagana powierzchnia, albo groźny bezkształt; rzeczywistość nieposiadająca twarzy, ogólna i faktyczna, obojętna i głucha na krzyk bezsilnej jednostkowości. Druga postać to rzeczywistość, która patrzy, uosobiona w towarzyszu, czytelniku, która oświecla i budzi do życia słowo, obręcz spojrzenia w której fantazmat przyobleka się w ciało. Istnienie owej wspólnoty, umożliwiającej pisanie, uspołecznienie suwerennego gestu, nadają rzeczywistości wymiar - pogłębiają jej charakterystykę, ontologiczny kontur. O ile marzenie zrodziło się by świat zanegować, o tyle w swojej materialnej fazie, ujrzone i przemienione w sztukę, w artefakt, domaga się świata jako tła, odmienionego i gotowego na przyjęcie jego stwórczego rewelatorstwa.

Sytuacja zarysowana w liście do Halpernowej jest z gruntu odmienna: tutaj ów subtelny ciąg wymian pomiędzy jaźnią a światem, zarysowany w słowach kierowanych do Berezy, ustaje. Znika życzliwy towarzysz. Schulz trwa w depresji i nie pisze. Samotność ogranicza możliwość ruchu, zamyka drogi wyjścia z domniemanej konfrontacji. Medium pisma, życzliwego spojrzenia, które wydłużało cienie, niuansowało opozycje, ścierało krawędzie znika, pozostawiając Brunona wystawionym na inwazję. Również status członów opozycji ujednolaczają się i trywializuje. Sfera marzenia, w wyniku konfrontacji zepchnięta została na powrót „w głąb”; jawa i oczywistość przez nią konotowana, moszczą się na powierzchni, w świetle. Fantazja osiada w głębi, w szybie tego, co subiektywne. Zasada identyczności, tożsamości i ewidencji łączy różnorodność i tką powierzchniowe - infantylne przepaści staje się tym, czym od początku, pozbawiona jeszcze opieki życzliwego drugiego, miała się stać - złudzeniem, epistemicznym odpadem. Fragment ów stanowi odwrócenie, jednej z fraz *Wiosny*. Tam, podróż w głąb, była związana z docieraniem do podstawy znaczeń, do oryginalnego tekstu tożsamości. Ścieśnienie, szczególnie poprzez sen i introspekcję, były formą powrotu do siebie, ochrony, zbierania i związywania rozproszonych elementów jaźni w jądro subiektywnego pulsu „Tak samo przecież gdy śpimy, odcięci od świata, daleko zbłąkani w głębokiej introwersji, w powrotnej wędrówce do siebie - widzimy również, widzimy wyraźnie pod zamkniętymi powiekami, gdyż wtedy myśli zapalają się w nas wewnętrznym łuczywem i tlą się majaczkowo

wzdłuż długich lontów, zaniecając się od węzła do węzła”⁴⁹. Topograficzne usytuowanie, i co za tym idzie, ontologiczny status znacznie się komplikuje; powrót w głąb możliwe jest tylko w sennym odcięciu od świata; im dalej od powierzchni, tym bliżej zabłąkania, zabłądzenia w meandrach, labiryntowych odnogach podmiotowej głębi. Jaźń przestaje być twierdzą, ogromnieje i rozrasta się, nabiera cech kosmicznej wzniosłości, jaka uprzednio charakteryzowała wrogi innobyty. Nie tylko stosunek domostwo- żywioł ulega przewartościowaniu, zmienia się również ochronna i ubezpieczająca funkcja sobości; we wnętrzu „ja” jest groźnie i niebezpiecznie, można się zagubić w jego korytarzach. Głębia introwersji towarzyszy jednak przemianie widzenia. W liście do Berezy chodziło o to aby na świat nie spoglądać, to on, w postaci przychodzącego skądinąd innego utwierdzał swoim spojrzeniem istnienie marzenia; w *Wiośnie* zstąpienie w głąb, oderwanie się od świata i zstąpienie w piwnicę, w loch świadomości, owocuje hipertrofią widzenia: patrzenie staje się wyraźne „z zamkniętymi powiekami”. Nie potrzeba rzeczywistości, by widzieć, również przez zasłonę powiek widzieć można - widzieć więcej i bardziej. Myśli pełnią rolę lontów rozświetlających drogę w przepastnej krypcie - myślenie jest sennym wiązaniem, pleceniem podążaniem po nici intuicji poprzez ciemny labirynt. Ten, kto śni, widzi i myśli bardziej i pełniej, ale musi zastąpić oświetloną powierzchnię głębią bezgruntu, musi porzucić przestrzeń komunikacji i konsensu, musi przestać dążyć do nadania subiektywnej głębi obiektywnego statusu. Nie można się schronić przed głębią marzenia w ochronne medium słowa, trzeba utonąć w bezpodstawności i bezgruncie. Wszak „Jesteśmy u końca naszych słów, które już tu stają się majaczkliwe, bredzące i niepoczytalne”⁵⁰. Ów powrót do siebie oznacza niemotę i stupor - oznacza śmierć. Krypta, grobowiec - to właściwe terytorium marzenia. W *Wiośnie* ontologia pisma naszkicowana w liście do Berezy ulega demontażowi. Fantazja jest radykalnie pozaświatowa- wymaga śmierci dla świata, opuszczenia powierzchni oswojonych znaczeń, ucieczki od wyrażalności. Marzenie to śmierć, kultowa i inicjacyjna, symboliczna poniekąd, ale jednak – śmierć. List do Romany Halpern zdaje się odwracać schemat podróży w głąb, zarysowany w *Wiośnie*, nawiązując jednocześnie do wcześniejszego ontologicznego rysunku z listu do Tadeusza Berezy. W liście motyw snu i głębi nakłada się na schemat „ja – fortecy”. Motyw ucieczki, uniku, i paniki pogłębia się, granica oddzielająca „ja” od „nie – ja”, również. Schulz ponownie nazywa, statuuje dwa światy, które tylko pozornie zamieszkiwał; w istocie jeden z nich narodził się w wyniku niechęci zamieszkiwania w tym drugim, buntu wobec jego rygorów; są to, ostro rozdzielone, sfery wnętrza i zewnątrz, podmiotowej „twierdzy” i rozzuchwalonego światowego żywiołu, który ową twierdzę zalewa.

⁴⁹B. Schulz: *Sklepy...* tamże, s. 185.

⁵⁰Tamże, s. 184

Dwa obrazy, i związane z nimi wartościowania „godzą się” w jednym fragmencie, poprzez wprowadzenie medium czasu. Teraz (w chwili przebudzenia) strony świat marzenia jest „miękki” i „kolorowy”, chybocliwy i nieokreślony, łatwy do przekreślenia i zniweczenia; kiedyś (w erze snów) chronił przed atakami rozbuchanego żywiołu, był więc twierdzą, ostoją, twardym rdzeniem subiektywnej pewności. Przestrzeń fantazji jest snem, majakiem, a więc aberracją skazaną na abdykację wobec „rzetelności” i „trzeźwości”. Jawa jednak, ku której przebudzony zostaje Schulz, wydaje się zabójcza, alienująca i wywłaszczająca; objawia się jako „burza obcego światła” - jej właściwości ujawniania i wystawiania tego co prawdziwe, jej funkcje aleteiczne, które w myśl przeciwstawienia waloryzowałyby jej dorzeczość i moc deziluzji, poprzez hiperboliczne przejawianie ujawniają swój traumatyczny charakter; wejście w świat tego, co rzeczywiste jawi się jako katastrofa - światło, które historii myśli zawsze było symbolem ewidencji, przekształca się w instrument opresji. „Moja osobliwość[...] pograża się w zapomnienie” - zasada podmiotowej pewności, stwórcza i założycielska fantazja, ulega wymazaniu. Zwycięstwo zewnątrz oznacza, ni mniej ni więcej, tylko samoniwelację. Znajdujemy tu wyjaśnienie sennej metafory: w okresie panowania zasady we-wnętrżności, „ja” było twierdzą, zamykało i cementowało, ułatwiało unik, ucieczkę ze świata prozy. Z chwilą przebudzenia, ukazuje się nicość substancji, z jakiej fantazja, a co za tym idzie subiektywność, została uczyniona. Mechanizm radykalnej konwersji opisany w fragmencie, staje się systemem unicestwienia. „Powtórne otwarcie” na świat jest więc śmiercią „ja”, subiektywnego tworu, który był Schulzem, który za zjawisko „Schulz” odpowiadał, który stanowił o „osobliwości” podmiotowego tworu oznaczonego tą sygnaturą. Motyw śmierci, zarysowany w *Wiośnie*, potwierdza się tylko w lustrze chiazmu: wcześniej umarły dla świata, teraz umiera dla marzenia. Wyjście na powierzchnię, zepchnięcie marzenia w głąb, oznacza anihilację subiectum, które izolowało od powszechnych znaczeń. Śmierć „ja” jest kresem twierdzy, cytadeli, osłony przed ogólnym i uniwersalnym. Król umarł - czy rodzi się nowy? Semantyczna nieokreśloność metafory, krążącą pomiędzy przebudzeniem i narodzinami, pozostawia tę kwestię w zawieszeniu. Czy „otwarcie na świat” jest stworzeniem się na nowo, nietzscheańskim ozdrowieniem? Wszak świat marzenia, co sugeruje figura poczwarki, był infantylny i narcystyczny; był twierdzą, ale i więzieniem. Czy przebudzenie i otrzeźwienie otwiera szansę na rzeczywistość? Czy zamiast majaków i fabulacji pojawi się wreszcie to absolutnie i niezaprzeczalne, prawdziwie istniejące? Schulz bowiem, jak sam stwierdza, istnieć przestał. Sen, którym był, właśnie się skończył. Co dalej, po „śnie”? Czy możliwe jest pogodzenie się z napierającym i narzucającym się światem, stworzenie miejsca na to, co inne? Kolejny list do Romany Halpern, z 30 VIII 1937, przynosi, deprymującą niestety, odpowiedź na te pytania. „Moja własna diagnoza mego stanu

psychicznego i mojej sytuacji wewnętrznej zmienia się wciąż i przekształca. Zdaje mi się, że świat, życie, jest dla mnie ważny jedynie jako materiał twórczości. Z chwilą gdy nie mogę życia utylizować twórczo- staje się ono dla mnie albo straszne i niebezpieczne, albo zabijająco-jałowe. Utrzymać w sobie ciekawość, podniecie twórczą, oprzeć się procesowi wyjałowienia, nudy - oto najważniejsze dla mnie i najpilniejsze zadanie. Bez tego pieprzu życia popadnę w letarg śmierci - za życia. Sztuka przyzwyczała mnie do swych podniet i ostrych sensacji. Mój system nerwowy ma wybredność i delikatność, która nie dorosła do wymagań życia pozbawionego sankcji sztuki⁵¹. To, co w poprzednim liście, dzięki metaforycznej nieokreśloności, figurowało w trybie przypuszczenia, aporii, problemu, tutaj zyskuje groźną jednoznaczność. Sytuacja egzystencjalnego pata, opisana poprzez motyw owada wykluwającego się z kokonu, cechy stałości- narodziny i porzucenie ochronnych powłok ułudy, zdawało się być procesem zakończonym i definitywnym. Owa śmierć/narodziny, sytuacja rozbitka rozrywającego i zniekształcającego dotychczasową formę podmiotowego istnienia, wiązała się z pewną odmianą *kairos* - gwałtownego przełomu, w wyniku którego, dotychczasowy przebieg życia zdaje się być snem. Przebudzenie do życia, do jawy, pojmowanego jako ontologiczny absolut, jako prawda - oto zdawałoby się schemat omawianej metafory. W cytowanym fragmencie, typologia ta została zburzona. Pozornie efekt zamknięcia, rekapitulacji i definitywności poprzez wyciszenie języka figuralnego, przejście do kodu diagnozy, nazywanie wprost, zdjęcie kostiumu paraboli zostaje zachowany. W istocie jednak, człony dychotomii stają się dynamiczne: to, co było postrzegane jako stan, efekt przełomu, staje się procesem. Już pierwsze zdanie, mówiące o zmianie diagnozy stanu psychicznego, wskazuje na retoryczną konstantę opisu: moje zadanie na własny temat zamienia się, bowiem i ja się zmieniam, mój język mnie samego próbujący opisać, nazwać, ujednoznaczyć, język kliniczny lub konfesyjny również ulec musi permanentnym przeobrażeniom. Wszystko się zmienia i przewartościowuje, bowiem przedmiot wyznania, owo „ja”, które diagnozuję, przywołuję, nazywam i analizuję, z którego atrofii próbuję zdać sprawę, rozmywa się i przeistacza, mój znak, moja nazwa za dynamiką owego przepoczwarczania nadążyć nie jest w stanie. Wszystko ulega odwróceniu, owad wraca do stadium poczwarki. W poprzednim liście, Schulz obwieszczał, emfatycznym, deklamatorskim tonem metafory, swoje nieistnienie: nie ma tego kto marzył, bowiem poza marzeniem nie istniał, sam był marzeniem na swój własny temat, teraz się przebudził, ocknął, wyklął z kokonu, rozerwał powłoki, warstwy nicości i stanął nagi, narodzony, świeży i bezbronny. Teraz ów nikt, noworodek, ślepy na rzeczywistość głosi trwanie przemiany, przeobrażenia, przewartościowania, jakby językowo wypowiadając posłuszeństwo stałości i niezmienności której poprzednio zdawał się

⁵¹Tamże, s. 93.

podporządkowywać. Znowu powraca śmierć, która napotkaliśmy w fragmencie z *Wiosny* - tym razem śmiercią jest wystawienie się na zewnątrz, poddanie się „wyjałowieniu i nudzie”, pozbawienie życia pieprzu i łakomej przyprawy sztuki. Schulz wypowiada wojnę własnej przemianie wiedząc, że zgoda na nią, na implikowaną przez nią stałość i niezmiennność, świetlistość i niewątpliwość oznacza dla niego „śmierć za życia”. Przyjąć na siebie stygmat wspólnego znaczenia - przyjąć i wcielić to co neguje wszelką wolę i decyzję, utożsamić się z tym co neguje wszelkie utożsamienie, wszelki gest i zamiar - o to w istocie toczy się stawka. „Ja” to nicość marzenia, która niewcielona, tonie w bezpodstawności. To, co następuje po „ja”, to owad, skrzep wydany na pastwę nudy, skazany na wieczne jałowanie i stygnięcie. Rzeczywistości doznać można jedynie uśmiercając „ja”, zamykając je w cudzysłów. Poza nicością jest tylko twarda ściana, albo osypywanie się, korozja, permanentny ubytek. Ruina to prawda o „ja” opuszczonym przez siebie, wymazanym przez własne marzenie. To, co zostało rozdzielone w *Wiośnie* i pierwszym liście do Halpernowej, tutaj na powrót się łączy; sztuki, fantazji i życia nie sposób rozdzielić, bowiem życie samo, naga egzystencja, świat oswojonych znaczeń jest martwy i martwością naznacza tego, kto nań przystanie. Jedynie jednając marzenie i życie, sen i jawę, głębię i powierzchnię, idiom i język można żyć i znośnym uczynić świat, jakkolwiek by go nie definiować. Rzeczywistość potrzebuje marzenia, bo sama w sobie jest śmiercią i jałowością - nudą⁵².

⁵² Dialektyka nudy i marzenia odgrywa podstawową rolę w interpretacji Schulza dokonanej przez Michała Pawła Markowskiego. Dla krakowskiego badacza, próbującego czytać Schulza w świetle Hegla i Nietzschego, stanowią one jedynie momenty dialektycznej triady, przezwyciężanej przez parodię i moc pisania (por. M.P. Markowski: *Powszechna rozwiązłość*....Dz. Cyt.).

2. Milczenie Adeli

Spróbujmy założyć, że Jakub nie abdykował przed pantofelkiem Adeli, ale przed jej milczeniem. Pozwólmy sobie przyjąć, że tym, co zmusiło Ojca do kapitulacji, była zawiła widzialność milczenia, gra zniekształceń, za pomocą których uwodzi ono przestrzeń. W myśl tej tezy, milczenie jest widzialne, a dystans pomiędzy artykulacją a niemotą, staje się problemem optycznym. W prozie Schulza to jedynie kobieta milczy naprawdę, nawet gdy przemawia, podczas gdy sprzęty tapety i meble zalewają bohaterów bezładną i niestrudzoną elokwencją, pomimo tego, iż są nieme. Najbardziej dramatyczne i brzemiennie w skutki okazuje się milczenie Adeli, trwale przeciwstawiającej się jakimukolwiek przekroczeniu stanu świata, którego dokonuje słowo. Jest ona strażniczką jawy, patronką przebudzenia, niweczącą każdą próbę regresji w bezmiar sennych rojeń.

Ciemne słowo i światło, które ucisza

Adela przerywa „kacerski wywód” Jakuba. Czyni to za pomocą kilku dobrze odmierzonych gestów, które, podkreślając wagę i nieuchronność zamilknięcia, dokonują podziału wewnątrz przestrzeni. Pozorna bliskość, którą słowa Ojca zdołały wytworzyć między nim a „dziewczętami do szycia”, Pauliną i Poldą, zostaje gwałtownie zdementowana. Zamilknięcie nadaje przestrzeni ostrości antagonizmu - uwalnia dziewczęta spod władzy ojcowskiego słowa, oddala je w stronę „milczącej” Adeli. „Zasłuchanie” dziewcząt, ich bierny rezonans na jakubowy monolog, okazują rodzajem gry, podobnie jak opisany w poprzedniej odsłonie opowieści, „prztyczek w nos”. Teraz, mocą zmilknięcia, wszystko wraca do przynależnej sobie sfery: to, co słowo zamazało, anulowało, przekroczyło, milczenie pogłębia i ujawnia. Atmosfera wymuszonej familiarności ulatnia się ostatecznie, gdy Adela spogląda na „zegarek na bransoletce”⁵³, po czym porozumiewa się spojrzeniem z Poldą. Wtedy to efekt milczenia osiąga powagę obrzędu. Adela, centrum owej celebracji „wysuwa się z krzesłem o piędź naprzód, podnosi brzeg sukni”⁵⁴ i wystawia powoli instrument i atrybut milczącej władzy „stopę opiętą w czarny jedwab”⁵⁵. Akt wysunięcia, ekspozycji, potwierdza ontologiczną wagę nagłego uciszenia Ojca. Porozumiewawcze spojrzenie, wymienione przez Adelę z jedną z jej akolitek, sugeruje natomiast, że ten niepojęty obrządek to rytuał poniekąd spowszedniały i oczywisty, w jakimś sensie

⁵³ B. Schulz: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*. Kraków 1957, s. 68.

⁵⁴ Tamże

⁵⁵ Tamże

trywialny. Zmilknięciu towarzyszy wysunięcie się Adeli, które świadczy o pełnionej przez nią funkcji przewodniczki dziwacznej mszy. Grupa kobiet - słuchaczek przeistacza się w triumwirat milczących heter. Przedmiot absolutny, wizualizowany przez stopę obutą w czarny jedwab insynuuje całkowitą petryfikację, od tej chwili nieprzepuszczalnych wzajem dla siebie wymiarów. Po stronie milczącej trójcy prym wiedzie władcza nieruchomość, Ojciec natomiast, podlega stopniowej dekompozycji⁵⁶. Tracąc słowo ulega bowiem ontologicznemu paraliżowi, potwierdzając swoją upadłą i nagle zreifikowaną kondycją zwartą nieruchomość zainicjowaną w świecie przez Adelę. Wydaje się, jak gdyby jedynie możliwość mówienia nadawała mu panowanie nad formą; zamilknięcie, zdławienie słowa wystawia go natomiast na dyktat milczącej jawności, która nie pozwala na maskaradę tropu, na kamuflaż figuracji. Nieruchoma powaga spojrzeń, nieruchoma, milcząca hieratyczność, wzmocniona erotyczno-skaralną magią wysuniętej stopy i stosunkiem pomiędzy umieszczoną w centrum Adelą, a pomocniczkami, dziewczętami do szycia (powaga trójkowego układu) zdają się budzić w Ojcu i jego otoczeniu rozprężenie. Dla Jakuba, oznaczało ono definitywne rozwiązanie marzenia, a co za tym idzie powrót do „tego co jest”, do czystego bytu, do twardej ściany obojętnej substancjalności. Meble i tapety natomiast (które ojcowskie słowo próbowało wywabić z pozornej martwoty), zepchnięte przez pochodem światła do defensywy, oddają się pokątnej i bezsilnej artykulacji; „podczas gdy lampa syczy w ciszy, w gęstwinie tapet biegną tam i z powrotem wymowne spojrzenia, szepty jadowitych języków, gzygzaki myśli”⁵⁷. To, co przyczajone w półmroku, poza zwycięskim światłem otaczającym triumwirat, topi się w krzyku, szepcie i panice, wije się bezradnie w przeczuciu konturu, w który zostaną wtłoczone, inwazji trzeźwości i jawności, która je absolutnie podważy.

Narrator *Manekinów* ma wyraźny kłopot z tą sceną. Nazywa ją „incydentem” i gęsto się tłumaczy, zanim przejdzie do opisu; jego retoryka zaczyna krążyć pomiędzy zawstydzeniem i poczuciem absolutnej bezradności. Dąży wyraźnie do unieważnienia, wymazania tego, co za chwilę z pragnienia czysto „sprawozdawczej wierności” zostanie opisane. Narracja nie rozumie samej siebie i abdykuje, milknie, równie skonfundowana jak Jakub: „Incydent ten, całkowicie niezrozumiały i bezsensowny w tym danym szeregu zdarzeń, da się chyba wytłumaczyć jako pewnego rodzaju automatyzm szczątkowy, bez antecedensów i bez ciągłości, jako pewnego rodzaju złośliwość obiektu, przeniesiona w dziedzinę psychiczną. Radzimy czytelnikowi

⁵⁶ Dla Victorii Nelson, gest ten zapoczątkowuje całkowitą reifikację Ojca, całkowite poddanie władzy zwycięskiej kobiecości: „Tym jednym gestem Adela uczyniła z Ojca marionetkę, oddaną w niewolę dominującego żeńskiego erosa, skutecznie usuwając delikatne przejawy pierwotnego życia duszy, jakie Ojciec uciliuje wydobyć z materii” (V. Nelson: *Sekretnie życie lalek*. Przeł. A. Kowalcze-Pawlik. Kraków 2009, s. 81.)

⁵⁷ Tamże, s.69.

zignorować go z równą lekkomyślnością, jak my to czynimy”⁵⁸. Nawet nadęta, pseudo-naukowa terminologia nie jest w stanie powiększyć poczucia niedorzeczności, performatywnej sprzeczności, które wywód ów wywołuje: sam piszący. sprawozdawca pragnie zniknięcia napisanego, sam się cenzuruje, jednocześnie znosząc cenzurę; rezygnując z odpowiedzialności za narrację, konstruuje ją. Zastrzeżenie, dążąc do zniwelowania i unieważnienia sceny, którą zarazem pragnie opisać, samo się niweluje i unieważnia. Kunktatorstwo i podejrzana asekuracja, podbite logiczną i sprzecznością nie pozwalają nam uznać zastrzeżenia za prawomocne i sprawiają, że nie możemy ufać narratorowi. Skazani jesteśmy na własne badania. Tym bardziej że ów „brak antecedensów i ciągłości” to złuda. Źródła i powtórzenia, powielenia i wariacje „niezrozumiałej” sceny są w dziele Schulza nagminne, obsesyjne niemal. Zerknijmy więc do *Xięgi bałwochwalczej* szukając tam wstępnych rysów (kształtów, form i antycypacji) interesującego nas zjawiska. Zdaje się być to jednak krokiem ryzykownym, by nie rzec: problematycznym. Wchodzimy bowiem na teren ze wszystkich stron obstawiony, wymierzony, wyrysowany: przeczytany. W drodze do obrazu napotykamy bezlik głosów krytycznych, obfitość interpretacji, nasze pragnienie ściera się z władzą komentarza. Wchodzimy spóźnieni, napelnieni lękiem o sens naszej tutaj obecności, o jakość (i możliwość) naszego głosu. Cóż bowiem nowego powiedzieć można o schulzowskiej *Xiędze bałwochwalczej*, nie reprodukując zarazem oczywistych schematów, nie powtarzając któregoś z często powtarzanych przy tej okazji zaklęć (masochizm, poddaństwo, kult, idolatria, fetyszyzm). Owe słowa-klucze stanowią oka sieci, którą zarzucono na te grafiki, którymi je opasano i wymierzono - tak, że praca widzenia jest już właściwie wykonana, należy tylko przeczytać, odcyfrować gotowe formy, powielić dyskurs wtłoczony, wprasowany w linie i kształty. A gdybyśmy spróbowali zobaczyć *Xięgę bałwochwalczą*? Wydaje się to być zadaniem niemożliwym, jego powodzenie wymagałoby wszak osobliwej amnezji albo beczelności, barbarzyńskiej siły, aby przewyciężyć moc signifiantów, które są w nas działają w naszych wnętrzach, zanim jeszcze zerkniemy na którąkolwiek z grafik. Wymagałoby to nader anachronicznej idei widzenia, która zakłada, że sens jest nieuchronnie dostępny, nawet gdy jego literalna egzegeza nie pozwala mu się w pełni ujawnić. Owa dostępność poza czytelnością nie może być czysto wizualna - musi być, w jakiejś mierze, rodzajem niewidzialności i nieczytelności, pewnego zatrzymania sensu, albo jego blokady. Trzeba unikać przy tym wszelkich mistycznych konotacji; owa nieczytelność jest wbudowana w obraz, naświetla go i rozsnuwa, sprawiając, że nawet najcelniejsze odczytanie przesuwają się po kształtach i ześlizguje się z nich, upodlone własną niemożnością⁵⁹. Z jednej

⁵⁸ Tamże, s. 68

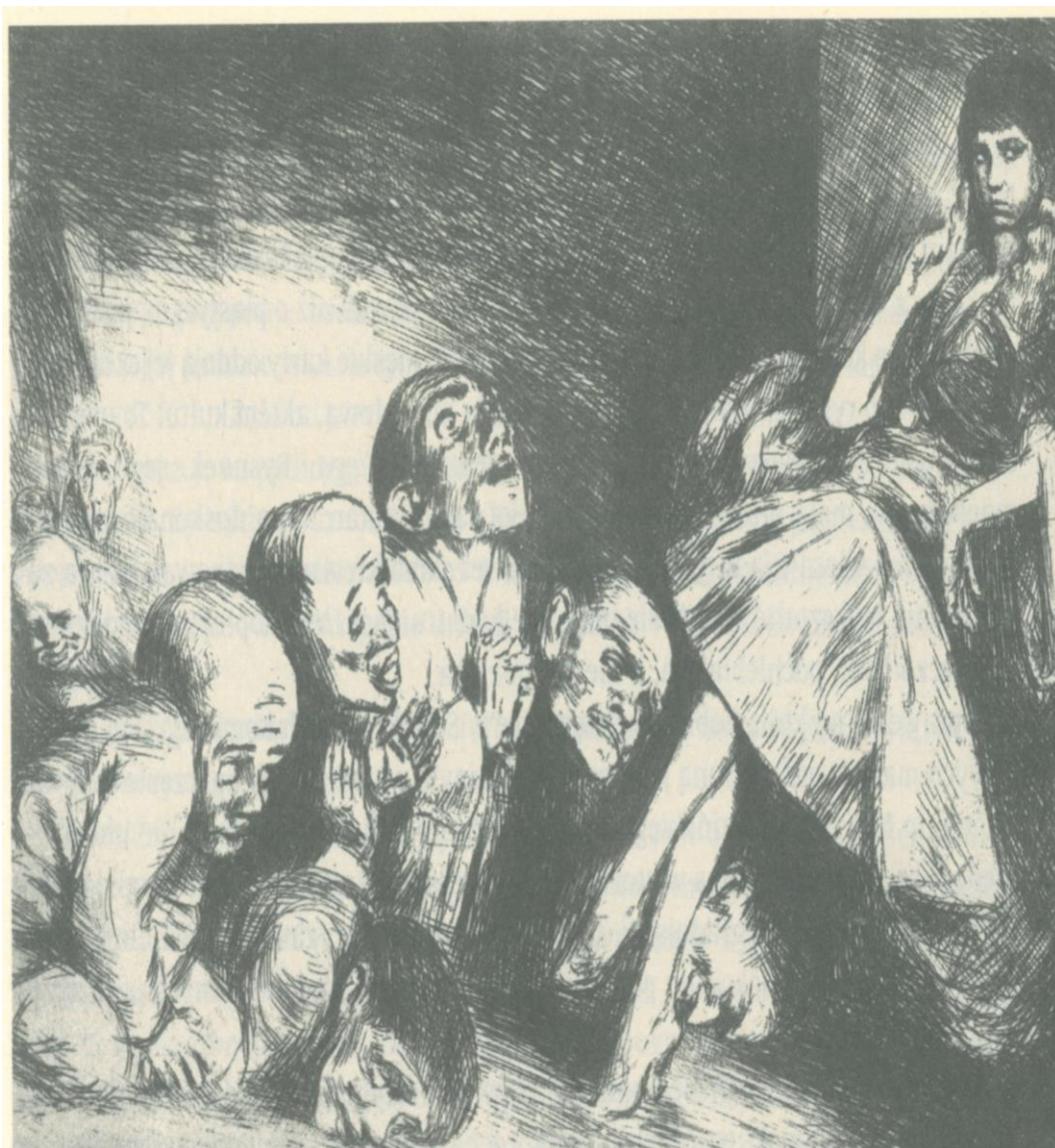
⁵⁹ W tym znaczeniu, naszemu przedsięwzięciu będą przyświecały inne cele, niż te, które kierowały Władysławem

strony pragniemy umieścić się w samym centrum tego światła, w punkcie rozsunęcia i dekompozycji, z drugiej już na wstępie musimy skapitulować, pozwolić naszym słowom na kompromitujące milczenie. Milczenie i bezładność komentarza, stanie się aktem wierności wobec milczenia obrazu w które pragniemy wejść, w którym chcemy się umieścić. Pragniemy również uczynić coś jeszcze bardziej dwuznacznego: przenieść tak owe efekty nie-widzialności na schulzowską prozę, związując niejako w jeden węzeł nieczytelność obrazu i niewidzialność słowa. Postępujemy przy tym w myśl wskazań samego Schulza, który w słynnym liście do Witkacego pisze: „Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitek w roztworze, dookoła których krystalizuje się dla nas sens świata.[...] Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał, dany nam bardzo wcześniej w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w ich treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać”⁶⁰. Obraz jest nieświadomym tego co napisane, jego infantylnym zapleczem. Choreografię i zakres praktyk pisania wyznacza zawiły proces rozwiązywania symptomu, przełamania kompleksu, który uciska i więzi słowo w schematyzmie pierwotnego wglądu. Przewyciężenie mocy obrazu jest jednak zarazem jego zachowaniem i egzegezą, stanowi on bowiem światło pierwotnego sensu, znaczeniową pełnię, fantazmatyczny rdzeń na którym wspiera się podmiotowość piszącego. Dzieło rodzi się zarówno poprzez rozbicie i rozsądzenie nieświadomej władzy widzialnego, jak i poprzez zachowanie (które zaćmiewa i rozjaśnia, zachowuje i wymazuje) jego sensu. Pisanie opiera się o dezintegrację widzialności obrazu i odsłonięcie tego co nim nieczytelne, o zdemistyfikowanie władzy jego znaczenia poprzez ocalającą dekompozycję. Aby tworzenie zyskało autonomię, musi rozbić własne imaginarium, jednak ta niszcząca praca deszyfracji, musi zachowywać ślady tego, co niszczy. Piszący odmawia dosłownej lektury własnych inicjalnych wglądów, pozostaje im jednak wierny poprzez interpretację ożywczo zwodniczą, ocalającą znak pisany przed uwiedzeniem ze strony pierwotnego wyobrażenia. Wydaje się, iż pismo i obraz stanowią jedność; całość ta jest jednak swoiście przełamana: pisane jest alegorycznym, z gruntu fałszywym odcyfrowaniem tego co widzialne i obrazowe, a Obraz oferuje zwodniczą (a więc wzbraniającą się przed lekturą, zaprzeczoną w swym znaczeniu) pełnię, iluzję bezpośredniego początku. Pismo wierne swojej przygodności i podziałowi nieuchronnie niesionemu przez znak,

Panasem podczas pisania genialnej skądinąd książki *Bruno od Mesjasza*. Lublin 2001. Skądinąd sam projekt ten książki pomimo odmiennych celów i ukierunkowania, w poważnym stopniu zainspirował nasze własne rozważania. Szczególnie ważne okazało się zawarte w niej założenie, o holistycznym charakterze dzieła Schulza, wykazanie niezwykle ścisłych powiązań pomiędzy jego twórczością plastyczną a literacką. Niby wiedzieliśmy to od zawsze, jednak praca Panasa jako pierwszą dostarczyła narzędzi filologicznych, aby to w ożywczy sposób ukazać.

⁶⁰B. Schulz : *Księga listów*. Oprac. J. Ficowski. Kraków. 1975, s. 63.

jest cofnięciem pracy krystalizacji, która czyni z obrazu trwały element wyobrażenia. Sens prawdziwie pierwotny, rodzi się w wyniku zniweczenia mocy tego, co czyni go istotnym i sensownym dla fantazji. Obraz pęknięty i wewnętrznie zaprzeczony walczy z obrazem infantylnym, skoncentrowanym na zachowywaniu spójności; jego skonsolidowana, fantazmatyczna forma musi ulec kompromitacji poprzez to, co w nim aporetyczne i niepodatne na syntezę. Nasz komentarz powinien postępować po linii pęknięcia, wyznaczonej przez dzieło Schulza. Jakkolwiek konkluzja, zacierająca nieczytelność widzialnego i niewidzialność czytelnego może grozić zapoznaniem istoty komentowanego dzieła. Strategia postępowania nakierowuje się nieuchronnie na niemożność własnego zamiaru, na nicość usprawiedliwiającego ją projektu. Klęska lektury stanie się w ten sposób aktem destrukcji sensu, otwarcia (które chroni i oddala, zachowuje i zakrywa) na światło kompromitujące wszelką artykulację. Jeśli mamy mówić o widzeniu pojmowanym jako przeciwieństwo czytania, jako akt bardziej źródłowy, to musimy przypominać przy tym o bezradności, o uwiąznięciu języka, który nie jest w stanie zapanować, umiejscowić się na linii znaczenia, rozpartej nad obrazem. Jeśli natomiast mamy czytać wiernie, musimy znaleźć punkt w którym napisane słowa nabierają spoistości fantazmatu, by utracić ją po chwili, odrzucone na zewnątrz każdej pełni. Taka bezradność jest bardziej literalna i pośrednia zarazem: jej dosłowność wyznacza ruch obejścia lektury, odmowy deszyfracji, transgresji kodu; dystans natomiast znaczy się w niej zaś poprzez oddalenie tego co zobaczone, wyryte, wyrysowane, napisane w kierunku tego, co neguje jego możliwość - bełkotu, niewydolności, semantycznej wyrwy; a więc jednak słowa, choć niezłomnie bezczelne w swej bezradności.



Ilustracja 1 B. Schulz Pielgrzymi, grafika cliché-veré z cyklu Xięga bałwochwalcza ok. 1920, rep. za: J. Ficowski: regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia. Sejny 2002, s. 255.

Arbitralność krytycznego sądu, który swoją powagę wspiera o dwuznaczny w istocie zabieg wyrwania z całości komentowanego dzieła jakiegoś fragmentu, nosi w sobie elementy owej chroniącej destrukcji, czy zachowującej katastrofy. Dlatego wybierzemy jeden egzemplarz cyklu, cliché - vere zatytułowaną *Pielgrzymi*. Spróbujmy zanegować to, co wiemy, to co czytamy wiedząc (hołd, masochizm, perwersja - race zrozumiałości, spięcia doksa) skupiając się na tym co widzimy nie czytając, albo czytamy nie mogąc tego nazwać; na twarzach, świetle i mroku. Wydaje się, że mamy tutaj do czynienia z jedną z klasycznych reprezentacji schulzowskiej erotyki: zdeformowane homunkulusy płaszcą się przed całkiem obojętną na ich hołdy kobietą

postacią; cała architektonika ich gestów i postawy niosą ze sobą nieuchronnie wrażenie podrzędności, brzydoty i degradacji. Kobiece bóstwo natomiast pozostaje poza wszelkim brakiem, zasklepione w swojej doskonałości, idealne. Modelowa realizacja masochistycznej asymetrii. Jednak ta oczywistość jest raczej kłopotliwa: nie wyjaśnia niczego, nazywa jedynie widoczne na rycinie napięcia, które mają, bądź co bądź, o wiele bardziej subtelny i zniuansowany charakter. Jeśli skupimy uwagę na grze kontrastów, na postępach światła, wówczas przenikające obraz niepokój oraz antynomiczna nierozstrzygalność w pełni się nam ukażą. Na grafice kobieca postać znajduje się po prawej stronie, tam też zdaje się przemieszczać centrum sceny. Jest ono punktem początkowym, źródłem światła; kobieca obecność wyblaskuje, niczym reflektor, wywodząc z ciemności męskich karłów. Światło nawiązuje przy tym dziwaczny rodzaj gry: wychodzi od kobiety, nie przenikając jej, nie oplatając iluminującą aurą (jakby zawczasu się hamowało, nabierało mocy, albo dzieliło się w sobie) pada w stronę skulonych męskich postaci oślepiając ich i odbite od ich oszołomionych źrenic, tworzy za ich plecami na ścianie dziwaczny poblask, rodzaj świetlnej plamy rozdzierającej mrok. Promienie wychodząc z centrum, oddalają poza nie całą antynomię, ból starcia z bezładnym cieniem, pozwalając umieszczonej w środku promieniowania kobiecie, zachować nienaruszalny spokój. O zasięgu owej domeny świadczy kłopotliwa świetlna plama: stanowi ona ostatnią granicę obrazu, pozwalającą na wymierzenie trajektorii padania światła, stając się zarazem rodzajem sondy zapuszczonej w mrok, ścigającej przycupnięte w nim, skrofuliczne persony odrzucone mocą i zasięgiem rozbłysku na drugi plan. Wprawdzie źródłem blasku jest kobieta, jednak logika padania, rodzenia się jasności pozornie ukrywa ją w cieniu. Pomimo swojej świetlistości, pozostaje ona najmniej oświetloną postacią na rycinie - jest ona panią blasku, jego podmiotem, w przeciwieństwie do mężczyzn (o ile można tak nazwać owe istoty) których błysk dosłownie pustoszy, jakby dokonywał inwazji na samą zasadę ich istnienia, wyrastającą z cienia i z nim spoufaloną. Potwierdza to, przypominająca postaci baśniowych gnomów, struktura ich ciał; owa spokorniała czereda przywodzi również na myśl gromadę lemurów, nocnych stworów, których zaskoczyło nagle nadejście poranka i pogrążyło w traumatycznym stuporze. Wychodzące od kobiety, zatrzymujące się na mężczyznach i prując mrok nad nimi promieniowanie, jest w istocie linią otwarcia widzialności, skupienia aporetycznego dramatyzmu grafiki; czyni ono widzialną ciemność, wizualizuje ją, zmuszając go odwrotu, do panicznej ucieczki przed pochodem aury. Zagadkowa i nieubłagana wędrówka blasku podkreśla wszechobecność kobiety; na przekór usytuowaniu jej w samym rogu sceny, zwielokrotnia ją, podkreślając jej wszechobecność: czyni ją panią przestrzeni. To zwycięstwo nie jest jednak łatwe - podskórny dynamizm układu zawiera się właśnie w niezakończonym i niedającym się dokończyć procesie

oświetlania, rozjaśniania, w zawilej drodze, którą przechodzi jasność. Światło przedzierając się przez ciemność wprawia ją w ruch, czyni ją napastliwą i bezradną zarazem; ciemne plamy zdają się naprzykrzać auratycznej pełni, chcąc ją wciągnąć w swoje dominium, zakazić swoim rozproszeniem. Owa bezradna napastliwość i uciążliwa, skrzętna podległość odbija się na postawach jej nędznych dzieci. Hołd tych pokurczów ma w sobie coś psiego i wulgarnego, pokornego, lecz jednocześnie napastliwego, jakby skazani na ciemność podludzie chcieli dosięgnąć i dotknąć światła, ale mocą ontologii spychani byli w mrok, w podrzędność i bezkształt. Ciemność, którą uosabiają, z której wychodzą (i w której się zapewne wkrótce pogrążą) jest ujawniana, penetrowana, przenikana, ujarzmiana - stąd próba zaczerpnięcia stałości i pewności bycia ze sfery istotowo jej obcej, bezradne pełganie na świetlnej granicy lub rozpaczliwa ucieczka w nie znające jeszcze światła kąty. Bezkształt mężczyzn wynika nie tyle z groteskowej deformacji, ale nagłej powodzi blasku, która wystawia i ujawnia. Dalej jednak pozostajemy bezradni. Światło niczego nam nie wyjaśnia, nie czyni sceny bardziej widzialną, jedynie przemieszcza dotychczasową czytelność. Zwróćmy się więc w stronę twarzy. Wydaje się, że jedynie kobieta ma twarz, po drugiej stronie napotykamy jedynie bezładną płataninę rozwichrzonych rysów. To jednak pozór. Twarz kobiety jest bowiem zamknięta. Jej oczy ignorują to, co dzieje się przed nią, wychodzą z grafiki i kierują się w stronę widza. To nie tyle obojętność, ile całkowita, absolutna nieobecność. To twarz zwarta i nieprzenikniona, nieumiejscowiona w przestrzeni sceny. Oczy kobiety otwierają obraz, transcendując go. Wzrok stanowi przedłużenie jej ciała w ciemny obszar poza ryciną, stanowiąc lustrzany powidok drogi, jaką przebiega wychodzący z niej, w stronę ciemności zalegającej głębię obrazu, promień (który rozpościera jej władzę aż po samą granicę przedstawiania, niewidzialną sferę z której wyłaniają się mężczyźni). Ten spokój i nieobecność zwracają uwagę szczególnie wtedy, gdy porówna się je z rozbieganymi grymasami pątników. Fizjonomiczne zniekształcenie, które staje się ich udziałem dopełnia ściśle daremnej ekspresyjności ich chaotycznych gestów. Oblicze kobiety jest nieruchome, jej obojętne źrenice wpatrują się w pustkę poza obrazem; wzrok mężczyzn natomiast, po części oślepiiony, rozwarty na przestrzał, powleczonego bielmem jasności, próbuje za wszelką cenę zakłócić dostojny spoczynek tej nieuwagi, przebić ją swoim nadmiarem. Linia ich spojrzeń odwraca promień światła wychodzący od kobiety, której oczy sytuując się poza sceną, uciekają od agresywnej wymowy zwróconych w jej stronę pragnień. Wystarczy bowiem połączyć drogę, jaką przebiegają spojrzenia mężczyzn z transcendującą grafikę trasą spojrzenia kobiety, by uzyskać pomniejszony model drogi światła wychodzącego od kobiecej postaci w ciemność; zupełnie jakby inicjalne światło aury i mroczna uporczywość skargi przeglądają się w sobie. Zupełnie jakby spojrzenia próbowały oprzeć się światłu, stworzyć krąg wewnątrz

ogarniającej ich świetlnej elipsy - lecz kobieta domyka krąg pożądania odwróceniem głowy, „unieobecnieniem się” w organizowanej przez nie przestrzeni; pozwala pragnieniu dopalić się poza nią. Wyzbyte wszelkiej mocy i sprawczości spojrzenia mogą jedynie odbijać pochód światła, przeistaczając się w ciemne studnie, bezradne zwierciadła, popękane i porowate. Pełnię odbicia zniekształca tu pragnienie, niczym rysa na gładkim owalu. Zarys tego pęknięcia wyznaczają usta. Usta kobiety są zamknięte i nieruchome, lekko wzdęte w chłodnej obojętności, usta hołdowników natomiast otwierają się w błaganiu, krzyku, niemej prośbie, wspomagane nieustającą artykulacją złożonych, lub błagalnie wyciągniętych dłoni. Ich twarze wypełnia i rozciąga nadmiar, czyli słowo, głos który, być może milcząco, się z nich wydobywa. Owe ciemne, rozwarte usta męskich karłów możemy nałożyć na otaczające ich poszarpany masy ciemności; wymowność i ekspresja mężczyzn zdają się być stowarzyszone, tajemnie sprzysiężone z paniką mroku. Wszystko w tym świecie mówi, krzyczy, woła (nawet jeśli nie wydobywa się żaden dźwięk - wystarczy pragnienie napinające rysy, ruchliwość czarnego tła wzburzonego własną niewystarczalnością, pragnienie słowa, będące również słowem) - jedynie kobieta (chroniona i otoczona, osłaniana przez światło, które wychodzi z niej, choć jej nie obejmuje) milczy. Czy można narysować milczenie? Ależ można! Schulz czyni to z przedziwnym uporem i wnikliwością. Promień światła, który przebija, oswaja i rozgarnia mrok stowarzysza się w naszym oku (kierowanym, kuszonym i uspokajającym wymierzonym w nas spojrzeniem kobiety) z milczeniem żeńskiej postaci. Dychotomia krzyku, skargi i milczącej obojętności nabiera form przestrzennych, staje się obrazem wewnątrz obrazu, sceną wewnątrz sceny. Światło głuży ciemność, zmusza ją do milczenia, napierając na nią, wyrывa z niej skargę, krzyk, błaganie. Opanowuje i czyni widzialną granicę języka: język, mowa, krzyk stowarzyszają się z mrokiem i bezkształtem, milczenie natomiast staje po stronie obojętnej doskonałości kobiecego idola. Jeśli teraz nałożymy konflikt spojrzeń na gesty i dramat otwartych i zamkniętych ust, to całość objawi się nam jasna czytelna (choć skądinąd również powikłana i tonąca w mroku) - słowo, krzyk (nie wiemy czy artykułowany, czy niemy, nie wiemy czy to wrzask, zakłęcie czy modlitwa, niepewność ta również nam każe milczeć) artykulacja, wyrażenie wywodzą się z ciemności i bezkształtu - słowo ma oczy oślepione i uporczywe, zawsze napięte, zawsze pragnące. Piękno i wzniosłość kobiecej postaci milczą, zamknięte w sobie i na nic nie pomne, choć widzące nie patrzą, choć uważne, nieme są i nieobecne. Oto jest niemota zakotwiczona w sobie i zamurowana w sobie, niemota nadmiarowego blasku, oświetlona niepojętą, napastliwą elokwencją słowa poczętego i zrodzonego w ciemności, bezkształtnego i bełkotliwego - czystej mocy ekspresji wzmocnionej przez bezsens pragnienia. To słowo niemożności, czystego braku, napiętego do granic wybuchu, braku niemal

eksplodującego w zetknięciu z enigmatycznym blaskiem, zamkniętym w sobie i niezdolnym do odpowiedzi. Światło, które jest widzialnym milczeniem i widzącą ślepotą tworzy inny wymiar wewnątrz ryciny, niematerialny poblask w świecie wywłaszczającego mroku. To inne wyjmuje z mroku kształty, rodzi bezkształtne, nadaje im kontury; zmusza je do mówienia, czyniąc je zarazem pragnącymi, wyrwanymi z siebie i wobec siebie przemieszczonymi. Mamy słowo widzące, słowo mające oczy, kusicielskie i zrozpaczone, obudzone do skargi, do krzyku przez nagłe wtargnięcie, otwarcie innego kształtu, formy bycia, różnicy, która rodzi i wywłaszcza. Dlatego postaci mężczyzn są tak bezradne i nieludzkie, światło bowiem zwycięża, jego postępy są nieubłagane; wszelka skarga nieuchronnie ześlizguje się w nieartykułowany krzyk. Milczenie bowiem postępuje - zaraża świat i zmusza go do podległości. Nie tylko kształtuje (nakładając obręcz rysów, pieczęć konturu), ale i samo zmusza do milczenia - do podrzędności i podległości.

Rolę „nitki w roztworze, obrazu o rozstrzygającym dla znaczeniu”⁶¹ pełniła w wyobraźni Schulza, jak pisze w dalszej części listu do Witkacego, wizja „dziecka niesionego przez ojca przez przestrzenie ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością”⁶². Był to obraz nie-zobaczony, lecz przeczuty, raczej kompleks problemowy, niż skonkretyzowana wizja, rodzaj ontologicznego pytania, które wypływało ku niemu, wywołane niespodziewanie całą serią symptomów, które naznaczało swą uporczywością lekturę *Króla Olch* Goethego, które powracało jako wizualny i wyobraźniowy komponent we wszystkich jego pracach, zarówno pisarskich, jak i plastycznych. Ponieważ obraz pierwotny nie istnieje, mający raczej w formie przecucia, każda próba jego wyrażenia będzie z konieczności nieadekwatna - znak nieuchronnie zniekształca i mąci obraz, którego inaczej nie da się przybliżyć świadomości. Nieświadoma pełnia ulega przełamaniu w pracy znaku, zachowując jedynie libidinalny komponent, pogłos pierwotnego przecucia. Próbuując zatem odtworzyć, zrekonstruować pierwotny wgląd, nie możemy wierzyć słowom samego Schulza. Opis rozmowy dziecka z ciemnością jest bowiem zaledwie przybliżeniem, alegorycznym i nieadekwatnym nadmiarowego, nieświadomego sensu, zawczasu zarażonym obrazowością ballady Goethego, przesączonym przez maszynę języka i wyobraźni, z konieczności późniejszej od wyobraźniowego uwiedzenia. Nie chodzi o pierwotność czasową, ale o genetyczną; o źródło, które istnieć może jedynie przez swe zniekształcenia. Dlatego pytanie o rolę ballady Goethego jest źle postawione; obraz źródłowy może być jedynie retro-aktywna fantazją wsnutą z lektury *Króla Olch* (a nawet na pewno nią jest), nie zmienia to jednak w niczym jego inicjalności, początek bowiem zawsze jest pusty, cała podmiotowość wokół tej

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

puszki się buduje, tworząc niewyobrażalne formacje automistyfikacji i auto-iluzji. Źródło jest puste, i właśnie dlatego obraz uwodzi: tylko to co niewcielone, nie uwikłane w przygodność, może przyciągać do siebie w sposób tak absolutny. Obraz jako pustka znaku, pustka założycielska i w absolutny sposób obowiązująca. Chcąc się dobrać do nie-widzialności obrazu, musimy rozbić obraz, chcąc osiągnąć nieczytelność początku, winniśmy przełamać sens. Winniśmy umieć wyczytać biel i nieobecność, nicość nadmiernie obsadzoną, ustanowioną przez pamięć w roli obrazu, ikonu nie-wizualnego, przemieszonego wobec każdej lektury. Schulz był zapewne w jakiś sposób świadom tego nieświadomego mechanizmu, skoro rekonstruuje go wnikliwie w zakończeniu *Księgi*: „Więc czy epoka genialna zdarzyła się, czy nie zdarzyła? Trudno odpowiedzieć. I tak, i nie. Bo są rzeczy, które się całkiem, do końca, nie mogą zdarzyć. Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu, i za wspaniałe. Próbuje one tylko się zdarzyć, próbują gruntu rzeczywistości, czy je uniesie. I wnet się cofają bojąc się utracić swą integralność w ułomności realizacji. A jeśli nadłamały swój kapitał, pogubiły to i owo w tych próbach inkarnacji, to wnet, zazdrosne odbierają swą własność, odwołują ją z powrotem, reintegrują się i potem w biografii naszej zostają te białe plamy, wonne stygmaty, te pogubione srebrne ślady bosych stóp anielskich, rozsiane ogromnymi krokami po naszych dniach i nocach, podczas gdy ta pełnia chwały przybiera i uzupełnia się nieustannie i kulminuje nad nami, przekraczając w triumfie zachwyt po zachwycie”⁶³.

Przyjrzyjmy się jednak uważniej perypetiom dziecka, niesionego w ojcowskich ramionach przez noc i rozmawiającego z ciemnością. Przebieg tego dialogu jest dosyć nietypowy, stawia nas wobec kilku, fundamentalnych problemów. Otóż „ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przezroczyste, noc dosięga je w nich i przez pieszczoty ojca słyszy ono nieustannie jej straszliwe perswazje. I znękanе, pełne fatalizmu, odpowiada na te indagacje nocy, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki”⁶⁴. Żywioł „mówi i mówi”, gada bez ustanku, kusi, perswaduje coś w „straszliwy sposób” dziecku, wobec czego nie może ono pozostać obojętne, co przyjmuje, i na co godzi się z fatalizmem i „tragiczną gotowością”. Co ciekawe, ramiona ojca okrywając dziecko, nie są w stanie go ochronić, (dziecko nosi w sobie, jak pozwalamy sobie przypuścić, światło, jeżeli tak radykalnie wyodrębniają się z „ogromu nocy”), „noc dosięga je w nich”, są słabe i „przezroczyste”, ich osłona jest anemiczna i bezsilna. Nie sposób wszak nie zauważyć, że słabość ojcowskich ramion wynika z potęgi elokwentnego

⁶³B. Schulz: *Sklepy*,..., tamże, s. 148.

⁶⁴B. Schulz: *Księga*..., tamże, s. 63.

żywiolu: perswazje zdolne są do nieograniczonej ekspansji, do przeciwstawiania się światłu i do niweczenia oporu - zwycięska moc słowa poczętego w nocy łączy się ściśle z jego „korumpującymi” talentami: dziecko całkiem „zaprzeda się” wielkiemu żywiołowi „od którego nie ma ucieczki”. Wszechogarniająca moc mowy ciemności sprawia, że wchodzi ona do środka aura-tycznej bańki, zagnieżdżając się w samym środku świetlnej osłony i przejmuje jej wnętrze, pochłaniając (wciąż siłą retoryki) centrum oporu. Ciemności jest pełno - jakby wszechświat był z niej zrobiony; zdaje się ona reprezentować bardziej pierwotny wymiar bytu. W przeciwieństwie do dziecka, które moc świetlnej bezbronności czyni pojedynczym i wyraźnie określonym, noc prezentuje się jedynie w archaicznym nieodróżnicowaniu, jakby była nieukształtowaną masą, oczekującą na stwórcze słowo. „Przez otwarte okno oddychała noc w wolnych pulsach. W jej wielkiej, nie uformowanej masie przelewał się chłodny pachnący fluid, w ciemnych jej bryłach rozluźniały się spojenia, przeciekały wąskie stróżki woni. Martwa materia ciemności szukała wyzwolenia w natchnionych wzlotach woni jaśminowej, ale nie objęte masy w głębi nocy leżały wciąż jeszcze nie wyzwolone i martwe.” [*Noc lipcowa*]⁶⁵ Niezdolność do „wzlotu” wydaje się być naczelną kategorią opisującą osobliwe położenie kształtującej noc ciemności; znajduje ona bliżej podstawy, gruntu, samego jądra rzeczy, sytuując się całkowicie poza wszelką wyobrażalną transcendencją. Odbiera to ciemności jej demoniczną spirytualną postać i czyni z niej materialny substrat - bardziej zakorzeniony ontycznie niż „wzloty zapachów” czy świetlne pochodny niewinnych istot. U samej genealogicznej podstawy materii tkwi wina i upadek - nieruchoma i głucha nieustępliwość jej ciemnego istnienia poświadcza stworzenie, poręcza skończoność. Dlatego ciemność jest tak wymowna. Stanowi samą esencję rzeczywistości, upchaną po kątach, zalegającą jej wyrwy i szczeliny. Elokwencja ta wszak nieustannie obwieszcza swą ułomność, kondycję bytu zatrzaśniętego głucho we własnej podrzędności. Dlatego ciemność otwiera się wszędzie, będąc zasadniczym rysem, z którego ukształtowane są formy wszystkich przedmiotów, tkwi w każdej rzeczy: w tapetach, oknach, a nawet w nienapoczętych belach sukna, zalegających czeluść Jakubowego sklepu: „Gdy otwierał to ciężkie, okute żelazem skrzydło drzwi sklepowych, mrukliwy mrok cofał się o krok od wejścia, odsuwał się o piędź w głąb sklepu, przemieszczał się i układał leniwie w głębi [.....] W głębi leżała ciemność wielu poprzednich dni i nocy w nie napoczętych belkach sukna, ułożona warstwami, biegnąca szpalerami w głąb, w stłumionych pochodach i wędrówkach aż ustawiała bezsilnie w samym sednie sklepu, w ciemnym magazynie, gdzie rozwiązywała się już nieodróżnicowana i nasycona sobą, w głuchą majaczącą pramaterię

⁶⁵B. Schulz: *Sklepy*.....tamże, s. 238- 239.

sukienną”. [*Martwy Sezon*]⁶⁶ Ciemność jest wprawdzie martwa, jednak, mocą szczególnego paradoksu, tej swojej martwoty świadoma, wychylona w stronę nadziei życia, tęskniąc do spoczynku w świetle i jasności. W mroku spoczywa potencja jeszcze nie wyzwolona, nie napoczęta przez formę, i dlatego bliższa realności. Nie uformowana bezdeń ma w sobie niepełność dążenia, bezmiar woli nie dającej się przełożyć na kształt. Dlatego jej „głuche perswazje” są tak natrętne i uporczywe - jest to próba wyrwania się z pułapki ontologicznej niemoty; jej upadła kondycja knebluje ją bowiem i zmusza do milczenia. Ciemne słowo jest próbą przeciwstawienia się martwocie milczenia; pokątne działanie ciemności oznacza nieprzerwany pęd do wyrażenia, pragnienie głosu. W otchłani nieodróżnicowania, pomruk słowa daje nadzieję wyjścia, wzrostu, pełni życia, którego obietnicę przechowuje w swoim niebycie. Nie-byt, a zatem zaprzeczenie zawarte w głuchych pomrukach, rzężeniach, wsobnej ruchliwości materii.

W świecie *Sklepów cynamonowych*, uprzywilejowanym medium, nasłuchującym ciemności i zmagającym się z jej „głuchymi perswazjami” jest oczywiście Jakub. Cienie, narośnię mroku towarzyszą Ojcu bez przerwy. „W zimie była jeszcze głucha noc, gdy Ojciec schodził do tych zimnych i ciemnych pokojów, płosząc przed sobą świecą stada cieni, ulatujących bokami po podłodze i ścianach”⁶⁷. [*Nawiedzenie*] Cienie to mnogie, uparte istoty, czające się w głębi, nieustannie obecne i gotowe do skoku. Światło ucisza je na moment, jest jednak za słabe by na trwałe im się przeciwstawić. Ojciec schodzi do „zimnych i ciemnych” pokojów; ciemność jedna się z zimnem, jest chłodna i polarna, oporna na obietnice światła i ciepła. Dlatego zima stanowi porą dla niej wymarzoną, w której budzi się ona do intensywnego, acz „martwego” życia, w której pochłania wszystko co na swojej drodze napotka. „Już wówczas miasto nasze popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu, porastało na krawędziach liszajem cienia i mchem koloru żelaza”⁶⁸. „Liszaj” mroku sugeruje, że cień to materia pasożytnicza, wykraczająca poza ontyczne granice: pleśń, cudzożywna miazga. Z drugiej strony, „żelazo” wskazuje na stałość i twardość. Traktując bowiem ciemność jako jakość absolutnie pozaświatową, jako pasożytniczy majak wczesnej godziny (przypomnijmy to raz jeszcze), niewytłumaczalnym czynimy fakt jego wszechobecności. Mrok zrasta się zatem z domem, pożera go - wydaje się wręcz, że dom funkcjonuje jedynie w roli jego efemerycznego skupiska, nieodróżnialnego od innych, dawno przezeń pochłoniętych, budynków. „Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie

⁶⁶Tamże, s. 255.

⁶⁷Tamże, s. 47.

⁶⁸Tamże, s. 46

odróżnić”⁶⁹. Ojciec, schodzący do dolnych pokoi, by budzić subiektów, przedziera się przez amorficzną przestrzeń mrocznego ogromu, jest w istocie ofiarą wrzuconą w samo serce otchłani, gdzie kategorie przestrzenne przestają obowiązywać. Ciemność nie tylko ukrywa, mąci kontury - niweczy również samo poczucie określoności, wymierności, odległości. Dom, zniekształcony przez jej ataki, przeistacza się w moloch, bezkształtny kadłub, w którym jedyną dopuszczalną formą ruchu jest błędzenie. „Mieszkanie to nie posiadało określonej liczby pokoi”⁷⁰. Cienie nie tylko uciekają przed ojcowską świecą; spłoszone refleksami światła wyolbrzymiają otaczające przedmioty, czyniąc przestrzeń monstrualną. Ruch cieni nie daje się odróżnić od bezładnej ucieczki przycupniętych w mroku karakonów; sama ciemność zdaje się przeistaczać w odrażający efekt karakoniego tańca, pasożytniczy spektakl wyuzdanej rzeczywistości. „W kątach siedziały nieruchomo wielkie karakony, wyogromnione własnym cieniem, którym obdarzała każdego płonąca świeca i który nie odłączał się od nich i wówczas, gdy któryś z tych płaskich, bezgłowych kadłubów z nagłą zaczynał biec niesamowitym, pajęczym biegiem”⁷¹. Groza karakoniego biegu wyrasta wprost z pasożytniczej aktywności cienia, który „przylepia się” do rzeczy i „nie odłącza od nich”, żerując na bytach, moszcząc się w ich środku i zniekształcając je. Karakony nie tylko ogromnieją, ale i same stają się mrokiem, nie tylko go przenoszą, ile wcielają, jakby powielały jedynie ruch cieni umykających przed płomieniem świecy. Ciemność to wprowadzie pasożyt, ale niesłychana podatność mebli, tapet i istot ludzkich na jej sugestie, budzi podejrzenia co do czysto zewnętrznego statusu darmozjada. Wydaje się że ciemność jedynie rozprzęga, rozwiązuje pozorną spójność bytu, dobierając się do tego, co magmowate, nieokreślone i niezborne w każdej rzeczy, że rozkłada i podważa każdą stałość i spójność. Pełen rezerwy lęk Ojca, ujawniający się w sposobie trzymania świecy, w powolnym posuwaniu się przez labirynt cienia, jest zatem w pełni uzasadniony; tym bardziej, że sam często padał ofiarą występnych perswazji ciemnej nieokreśloności, bezustannie kuszącej go do zaniku, do nicości.

Zwróćmy uwagę, że scena rozmowy dziecka z nocą stanowi dokładne przeciwieństwo *Pielgrzymów*. Dowodzi to, nade wszystko, że ciemność, choć z natury defensywna, nie była bynajmniej skazana na porażkę - jej przegrana musiała być wywołana przez moc znacznie potężniejszą, mającą zdolność do kneblowania jej, wyrywania jej „ciemnego języka”. Sprawę rozjaśnia (choć nie wyjaśnia całkowicie) fragment z *Wiosny*, który, zgodnie z tym co podkreślają komentatorzy, jest wariacyjnym opracowaniem przedstawionego w liście do Witkacego motywu: „O. żalność ogromna samotności, o, niezmierzone sieroctwo w przestrzeniach nocy, o,

⁶⁹Tamże.

⁷⁰Tamże, s. 47.

⁷¹Tamże.

blaski dalekich gwiazd! W tej historii czas nic już nie zmienia. W każdym momencie przechodzi ona właśnie przez gwiazdne horyzonty, właśnie mija nas wielkimi krokami i tak już będzie zawsze, wciąż na nowo, gdyż raz wykolejona z torów czasu już stała się niezgruntowana, bezdenna, przez żadne powtarzanie niewyczerpana. Idzie ten mąż i tuli dziecko w ramionach - rozmyślnie powtarzamy ten refren, to motto żałosne nocy, ażeby wyrazić intermitującą ciągłość przechodzenia, chwilami przesłanianą płataniną gwiazd, chwilami całkiem niewidoczną przez długie nieme, nieme, interwały, przez które przewiewa wieczność. Dalekie światy podchodzą całkiem blisko - straszliwie jaskrawe, przesyłają przez wieczność gwałtowne sygnały w niemych, niewymownych raportach - a on idzie i uspokaja bez końca dziewczynkę, monotonnie i bez nadziei, bezsilny wobec tamtego szeptu, tych straszliwie słodkich perswazji nocy, tego jedyne słowa, w które formują się usta ciszy, gdy nikt jej nie słucha⁷². Ciemna moc słów poczętych w nocy i bezsilna niemota świetlistego dziecka, zyskują jednoznaczność w tym fragmencie, nabierają alegorycznej stabilności. Ku naszemu zaskoczeniu, porażka nie przynosi dziecku żadnego uszczerbku; przekonujemy się, że spektakl niepewnego marszu przez ciemne interwały nocy powtarza się w nieskończoność, „zawsze i wciąż na nowo”, stając się czymś w rodzaju „refrenu nocy”, stałego wątku, nuconego przez ciemny bezmiar, aby odpędzić widmo samotności. Ów wieczny powrót jest „monotonny”- to „historia w której czas nic już nie zmienia”- to opowieść rytualna, dopracowana, archetypiczna: każde wymazanie i każde zamknięcie, czyni ją tylko mocniejszą, „raz wykolejona z torów czasu już stała się niezgruntowana, bezdenna, przez żadne powtarzanie niewyczerpana”. Bezsilność wobec terroru ciemnego słowa to raczej przedstawienie, motyw mitologicznej opowieści, który powiela się w nieskończoność, nigdy nie mija i nie zostaje zapomniany. Jednak co innego zwraca naszą uwagę: oprócz „zmiany płci” dziecka (a właściwie nadania mu płci, gdyż epistolarna wersja obrazu nie zawierała w tej materii żadnych jednoznacznych sygnałów), zmiana aktanta - w powyższym fragmencie to ojciec walczy z ciemnością i kapituluje wobec jej, tym razem „słodkich perswazji”- to on jest postacią aktywną i podmiotem agonicznego dialogu. Wraz z tym, zmianie ulega narracyjna struktura obrazu - w liście dziecko spoczywało w ramionach ojca, które okazywały się przezroczyste dla nocy, która przenikała przez nie i dręczyła je swoim słowem. W *Wiośnie*, jak można założyć, dziecko spoczywa bezpiecznie, bowiem to ojciec zmaga się z mrokiem i odpiera jego ataki, to on jest kuszony przez wywłaszczającą elokwencję nocy. Trzeba przyznać, iż po części przychyła się w stronę tych namów - jego opór nie ma więc w sobie „tragicznego fatalizmu”, raczej ambiwalencję kogoś poddanego nader powabnej pokusie; „straszliwość” perswazji wymienia się na „słodycz”, a archetypiczna nieruchomość

⁷²B. Schulz: *Sklepy...tamże*, s. 188.

dziewczynki wypiera strach i tragiczną bezradność pozbawionego płci dziecka, opisanego w liście. Nieosiągalna, oświetlona blaskiem archetypu dziewczynka, wydaje się być bliższa obleczonej światłem kobiecie z grafiki, niż bezradna ofiara „nocnych perswazji”. Rzućmy okiem na dziwne przeciwstawienie: historia jest niema, w przeciwieństwie do nocy, która gada i gada i przestać nie może. Archetyp milczy, powleczony świetlistą nieruchomością i uranicznym splendorem, słowa natomiast stają jednoznacznie po stronie mroku, bezsilnego i „samotnego”. Trzeba zwrócić uwagę również na to, że „niema historia” staje się refrenem nuconym przez samotną i zazdrosną o tę, zakotwiczoną w sobie i samowystarczalną niemotę, noc; relację między świetlną dziewczynką a mrokiem, można nałożyć na stosunek mitologicznego schematu i słowa, próbującego je wcielić, zamknąć wzniosły i niewcielony, lękający się inkarnacji obraz w cząstkowość języka, w materię znaku. Co jest treścią tych uporczywych namów, do czego kusi noc? Wydaje się że jedyną treścią tych elkurbacji jest sam brak stanowiący istotę nocy, jej straszliwa skłonność do popadania w zapomnienie, do „niezmierzonego sieroctwa”. Bowiem, mimo iż noc gada nieprzerwanie, to żadne z jej słów nie zastają zarejestrowane, głoski i litery w niej poczęte giną, niezadomowione w jej własnym ogromie, albo, nikną, ocenzone przez władczę światło. Gadanie mroku jest „ciszą”, która próbuje mówić, nastawia się na artykulację i wyrażenie, jej usta składają w jedno jedyne słowo, które próbuje wypowiedzieć „gdy nikt jej nie słucha”. Słowa, choć wypowiedziane, nie zostają wyrażone, nigdy się nie spełniają, zostają unicestwione już w momencie, gdy bezsile wargi próbują je zrodzić- prawo języka to władza pamięci, noc i mrok natomiast to sfera wiecznego niespełnienia, wiecznej potencjalności, której odebrano prawo głosu. Jedynie milcząca potęga mitu i jego nieskończonych powtórzeń „nigdy nie zostanie zapomniana”. Uciekające od ikonicznej stabilności rojenia nocy, w przestrzeń mitycznej pamięci, opierającą się o model Wiecznego Powrotu, permanentne powtarzanie i automatyczną reaktywację, nie mogą się dostać. Milczenie historii wiąże się z pustką już wypowiedzianego, którego właściwie nigdy na nowo się nie wypowiada, jedynie powiela się opatrzone i ze wszech miar oswojony schemat. Słowo, które nie ma prawa się począć, którego nic i nikt nie oczekuje, i które samo siebie wymazuje w ustach mówiącego, nieustanna artykulacja, która nigdy nie może stać się wypowiedzią, której na wieczność przeznaczono tkwić na granicy istnienia, w pobliżu bełkotu i nicości. Osobliwa wymowa fragmentu i gra wartości nim zawiadująca, zdają się prowadzić do przypuszczenia, że Schulz staje raczej po stronie bezsensownie gadającego mroku, a nie władczej nieruchomości archetypu, że, wbrew rozpowszechnionym opiniom o mitologicznej naturze wyobraźni pisarza, bliższa jest mu bełkotliwa nieźorność niepewnego siebie słowa, niż totalizująca pewność Obrazu. Jeśli nałożymy na to zdania o niemożności wcielenia, i fantazmatycznej ułudzie, jaką obraz ze sobą

niesie, to zyskamy w tej kwestii pełną jasność. Wrócimy jednak do tego na koniec naszych rozważań, sygnalizując na razie zasadniczą linię naszej interpretacji.

Światło, biel, schody, pozór

O ile do Schulza próbujemy dotrzeć przez niemą mowę obrazów, o tyle Benjamina próbujemy zejść od tyłu, zajrzeć mu przez ramię, podążyć wzrokiem za tym, za czym on, w naszym mniemaniu, podążał, innymi słowy: chcemy namierzyć go poprzez fotograficzne ślady, odłamki i resztki jego osoby. Klątwa fotografa ciążyła W.B., wisiała nad nim jak miecz Damoklesa, albo jak klątwa perspektywy, każąc mu być bardziej realnym zna zdjęciach, bardziej uchwytnym - a zarazem nierealnym, nieumiejscowionym, nigdy nie patrzącym w obiektyw, innymi słowy: nieobecnym. Dlatego gapimy z czcią się na Benjamina melancholijnego, na jego ciemną twarz, skrytą za opalizującymi szklami okularów, na Benjamina ślęczącego w bibliotece, zanurzonego w lekturze i (jako wierni fani z wypiekami na twarzach nieodmiennie sobie to dopowiadamy) całkowicie pochłoniętego heroiczną pracą nad swym nigdy niedokończonym, szalonym (ten przymiotnik, oczywiście, jak podczas każdego modernistycznego nabożeństwa, musi się pojawić) dziełem, przedwcześnie podstarzałego Benjaminiana człapiącego niezgrabnie pośród beczelnie i złowieszczo bujnej przyrody Majorki, z aniołem śmierci na ramieniu, którego nie omieszkamy zauważyć, jak ucieka przed naszym słowem (zawsze to podkreślamy, to milczenie i ową nieadekwatność w naszych obłudnie pokornych, jałowo autotematycznych dygresjach) znacząc swoją uporczywą nieobecnością kolejny emfaticzny komentarz. Za każdym słowem naszych utuczonych bezproduktywnym zachwytem epistoł, kryje się oczywiście wzniośle niepojęty absolut, i jego, zawsze jednakowo niezrozumiałe i zagadkowe, przesłanie. Ten irytująco nabożny rytuał zaspokaja w nas pewną, dość wstydliwą i nie dość dobrze skrywaną pod maską badawczej dociekliwości, potrzebę Jest coś z sentymentalnej, obłudnej i kiczowatej romantyki w naszej fikсации na punkcie jego wizerunków, czynimy zeń w ten sposób element naszego prywatnego mitu, wcielenie przestarzałych marzeń o radykalnej transgresji. Celnie opisuje to zjawisko Marshall Berman: „Podobno Walter Benjamin był człowiekiem nieśmiałym i niezręcznym, jednak było w nim coś takiego, że ludzie chcieli mu robić zdjęcia.[...]Czupryna kręconych włosów, okulary- wyraziste, wyraźnie wykrojone, uduchowione oczy, spoglądające w dół albo skierowane gdzieś niedaleko(nie patrzą w aparat, lecz poza aparat albo może na wylot przez aparat), dłoń podpierająca podbródek, papieros zwisający pomiędzy palców, który- wydawałoby się- trzyma nie po to, by się nim zaciągnąć, lecz by go zgasić- wszystko to sprawia, że czujemy się, jakbyśmy znaleźli się w obecności najbardziej poważnego człowieka,

jaki kiedykolwiek żył”⁷³. Rodzaj dziecięcej fascynacji, jaki wzbudza w nas ten boleśnie wyalienowany i nieprzystający do każdego kadru i kłóący się z wszelką wyobraźną scenerią osobnik, może mieć coś wspólnego z doznaniem niesamowitości, podkreślanej przez obcość tak radykalną, że aż bez-światową. Zupełnie jakbyśmy kontemplując fotografię, zza pleców Benjaminą pragnęli dojrzeć granicę, która sprawiła, że jego życie nie może być dla nas niczym innym jak klaustrofobiczną i groteskową pułapką - jeśli pozbawimy to wrażenie typowo nowoczesnego patosu, który może nas wodzić na pokuszenie. Najbliższy prawdy o Benjaminie sfotografowanym, powielonym i zrazem jedynym w swoim rodzaju, niepowtarzalnym, zdaje się być Jacques Derrida, kiedy medytując nad jedną z prac Valerio Adamiego pt. *Ritratto di Walter Benjamin*, wyraźnie wpisuje mit Benjaminą, czy owego zmediatyzowanego i zfetyszyzowanego W.B., w semantykę granicy. „Podobizna Benjaminą przywołuje tę niejednoznaczność, którą on sam obwieszcza. Ilustrując samego siebie. Po obu stronach linii pęknięcia. Fetyszystyczny lub marzycielski esteta jest także teoretykiem polityki, bojownikiem awangardy nie do zaakceptowania ani po jednej, ani po drugiej stronie, zewsząd odrzucany, niemający swego miejsca na mapie europejskich ideologii, marksista oskarżany o to, że nie jest dialektykiem, którym przecież zawsze chciał być, myśliciel polityczny potępiany za mesjanizm, mistycyzm i talmudyzm. Źle przyjęty we własnym kraju i w swoim środowisku, niemal całkowicie nieznany na ziemi wygnania - czyli we Francji, w której ignoruje się go jeszcze dzisiaj- gdzie spędził swe życie i zadał sobie śmierć, Benjamin to krytyczny człowiek w krytycznym położeniu, dotykający granic, człowiek granica”⁷⁴. Człowiek pozbawiony wyrazu i właściwości, osobnik o niezdeterminowanym obliczu, idealny do fotografowania, bo nefotogeniczny i niedający się uchwycić, zasadniczo nieobecny na wszystkich zdjęciach - granica, która oddala go od scenerii, zdjęcia na którym widnieje, nas od zdjęcia i zdjęcie od siebie samego - taniec granicy, albo jej sumienny marsz, granica która odgraniczając i oddzielając czyni bezgranicznym i nieskończonym (w lustrzany, senny i pozorny sposób) obie strony granicy, rozciąga je. A więc zdjęcie kultowe zmienia się w zdjęcie- wykres, lub zdjęcie- mapę. Niebezpieczna i niemożliwa do zignorowania ruchliwość.

⁷³M. Berman: *Przygody z marksizmem*. Przeł. S. Szymański. Warszawa 2012, s.226.

⁷⁴J. Derrida: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003, s.208.



*Ilustracja 2 W.B. z Gert Wissing i Marią Speyer, Saint-Paul de Venece, 1931, rep. za:
Literatura na świecie 5-6/2011, s.233.*

Zdjęcie, a właściwie pocztówka z otchłani. Lokalizacja: Saint- Paul de Vence, rok 1931. Dwie kobiety towarzyszące W.B. To Gert Wissing i Maria Speyer. Cały układ sceny, ustawienie sfotografowanych osób i konstelacja gestów, zdają się wyrastać z zastygłego niepokoju, który podczas oglądania eksploduje z fotografii i sprawia, że w patrzącym otwiera się cały zakodowany w niej dramat, wywołując poczucie winy, nieodmiennie towarzyszące podglądactwu i obcowaniu z intymną, acz niewyrażaną w pełni, katastrofą. Przede wszystkim schody, kredowe z żelazną, jak się wydaje, poręczą, skręcające spiralnie i niknące poza kadrem; stanowią one scenę, rodzaj oświetlonego podium, albo podestu. Prezentują naszym oczom nieruchomych protagonistów w sposób podobny do tego, w jaki czynią to pewne gatunki pozytywek. Schody nie są klasyczną sceną - hierarchizują, stratyfikują postacie, które nieświadomie (a może w wyniku świadomej inscenizacji, trudno powiedzieć) prezentują wyrazisty, choreograficzny niemal, układ. Zresztą schody (upór, z jakim się przy nich zatrzymujemy jest formą retardacji: scena jest bowiem nieopisywalna) przez swą biel skupiają światło i całą scenerię czynią białą; biel ta stanowi główny efekt struktury zdjęcia, sugeruje, że widzialna gra postaci jest tylko wycinkiem, grymasem na szerszej płaszczyźnie. Nie bez przyczyny schody są wycięte - biel jest niepełna, ograniczona kadrem i uchwyconymi osobami, które ją rozrywają. Kryje się za tym cały bezlik idyllicznych i rajszych konotacji, które potęguje okalająca schody roślinność i domniemane źródło światła - słońce. Ta idylla wszak, to zarazem rodzaj zasłony. Świetlistość jest kamuflażem, kurtyną, za którą kryje się okrutna jaskrawość obrazu. Jedynie ucieczka od teologicznych obietnic światła (tym bardziej zwodniczych, iż odgradzających od konturu) pozwala na skupienie uwagi na nienaturalnych stosunkach trzech, ustawionych przed obiektywem osób. Jest tak, jakbyśmy musieli (samo zdjęcie wyzwala w nas tę konieczność) obalić, zniweczyć, zerwać upajającą idylliczną osłonę obrazu, by dotrzeć do tego, co faktycznie sfotografowane - fantomem nie jest sceneria, ile sam sposób, w jaki wchłania ona w siebie ujęte w kadr sylwetki. Dzieli ona towarzystwo na dwie grupy, wydziela w zdjęciu dwie sceny, rodzi ekran wewnątrz kadru. Nie poprzestaje ona jednak na tym: buduje hierarchię, rysując swoisty emanacyjny łańcuch. Poza tym, iż rozmywa obraz, nadaje mu skoncentrowaną i trudną do obejścia formę. Światło naznaczające postaci, nacinając je, łagodnie iluminując albo pieszcząc, grając na nich swą obecnością staje się zarazem rusztowaniem znaczenia, osnową dramatu, który skądinąd, swoją iluzyjnością i nieokreślonością, przekreśla. Rola ekwiwalentu źródła, odzwierciedlenia słońca i skupienia światła przypada białej bluzce Gert Wissing - biel bluzki kontrastuje nawet, poprzez zawartą w niej sugestię inicjalności, z kredową, acz zmałą bielą schodów. Światło niemal z niej wytryskuje. Dlatego nosicielka białej bluzki jest szczególnie wyeksponowana: stoi dwa stopnie ponad swą towarzyszką i W.B. Jej twarz i

ramiona są jednak lekko przyciemnione, jakby światło sprzymierzając się z białą bluzką, zstępowało lub spływało z niej, kierując się ku twarzy Marii Speyr, której ciemne odzienie odcina się wyraźnie od kredowej jasności. Jednak i ustawioną niżej kobietę w czerni światło postanawia wciągnąć w swoje królestwo: nacina jej twarz, dzieląc ją i na dwie połowy; wyjmując z cienia, w którym mogłaby się dość łatwo pogрузić ze względu na swój strój, i oddziela od W.B., którego pochylona głowa całkiem tonie w mroku. Wydaje się, jakby Gert przybywała ze strony jasności i światła do Marii i W.B., pograżonych w cieniu - jakby Maria była właściwym adresatem świetlnego posłania, tego zmieszania rozbłysku i pełni i jakby jedynie przestrzenny dystans czynił W. B. nań obojętnym. Układ pozycji jednak zaprzecza temu. O ile biel i światło zadają się czynić wewnętrzny podział sceny mniej radykalnym, swobodnie mieszając proporcje cienia i światła, dając iluzję ekwiwalencji, o tyle gesty wykreślają między W.B. a kobietami radykalną granicę. Intryga zawiązana przez światło, jest więc podważalna. Biała bluzka Gert i biel schodów każą nam zapomnieć o dystansie, który wydaje się być tym co sfotografowane, tym, co ujęte i tym, co przebija się przez grę półcieni. Światło odsłaniając, ukrywa, oddala scenę od oka, przykrywa, odkrywając. Zarówno Gert, jak i Maria stoją wyprostowane i wpatrzone w obiektyw. Nosicielka białej bluzki, najbardziej oddalona od towarzystwa i wyeksponowana, jakby była nie tylko centrum sceny, ale i obiektem pewnego kultu, w lekkiej i swobodnej pozycji znamionującej oglądę, z półuśmiechem i lekką gracją. Uwagę przykuwa pełen wymyślnej finezji sposób, w jaki jedna noga założona jest na drugą, markując, nie mający zamiaru się narodzić, ruch. Wdźwięk wydaje się wręcz unosić z ciała Gert, uobecniając się zarówno w gładkiej linii obnażonych ramion, jak i poprzez sposób, w jaki palce lewej dłoni, samymi tylko knykciami dotykają poręczy, zgięciem kolana, które pozycji, w jakiej zastyga, nadaje piętno subtelnej prowokacji. Wspomnieliśmy już o jej twarzy: cień ogarnia ją lekko, jakby polemizując z intensywną białą bluzką; jej czoło jednak jest oświetlone, błyszczy niczym aureolą, lekko muskając beret i odsłaniając wychodzący spod niego, kosmyk włosów. Świetlistość, podkreślana uśmiechem i rajska swobodą Gert (oczyszczając się i dematerializując sylwetkę kobiety), rymuje się z idylliczną konotacją, którą nasuwa oplatająca schody, roślinność. Gert jest jakby wyobcowana i wyrwana ze zdjęcia, jednak oświetlenie nie ujawnia tu całej swojej mocy, pragnie być dyskretne, jednak jego podskórną pracę demonstruje rozbłysk oczu dziewczyny, który my, widzowie, musimy odczuć. Być może, oddzielona od nas, wychodzi ku nam samą potęgą swego spojrzenia. W tym układzie Maria zdaje się być trochę upodrzedniona, jednak świetlistość zdaje się pociągać ją ku Gert i odsuwać od Benjamina, którego postawa, oscylująca pomiędzy starannie odmierzoną ukłonem, a ponurą zadumą, oddziela go od świetlnej obietnicy płynącej z góry. Jest to pozycja agnostyczna, pełna zaprzeczenia; pochylona głowa i spojrzenie

skierowane w dół tworzą symetryczne odbicie błogiej obcości Gert; o ile przypadku dziewczyny to nadzmysłowa niemal aura wyrwa ją z przestrzeni, o tyle W.B. zdaje się (tonąc w mroku, spoufalając się z inercją nieprzedstawianej czerni) wychodzić ze zdjęcia w stronę nieobjętej kadrem pustki i tym samym, wymykać naszej uwadze.

Poczucie bycia porwanym, uniesionym przez obraz, jak i niewytłumaczalne doznanie odwzajemnionego spojrzenia, którego moc zdaje się ożywiać twarz Gert, czyniąc ją fizycznie bliską, jest dokładnym przeciwieństwem zjawiska, które Benjamin nazywał „zanikiem aury”. Wpatrując się w stare fotografie, z początku XX wieku, możemy niemal doznać efektu niesamowitości, który towarzyszył pierwszym dagerotypom, doznać chłodu, który ogarniał naszych przodków na widok martwych, nieludzkich źrenic fotografowanych modeli. Fotografia, jako jedno z nowoczesnych mediów autoalienacji, nie tyle odzyskiwała minione w obrazie, ile dokonywała jego petryfikacji, zamykała w kadr temporalny rozpad swych modeli, tworząc symboliczną przestrzeń dla typowo modernistycznej traumy: pośmiertnego stężenia przeszłości „Tym, co w dagerotypii musiało wydawać się nieludzkie – można by rzec zabójcze – było owo (nieustanne zresztą) wpatrywanie się w aparat, który wszak pozyskuje obraz człowieka, nie odwzajemnia mu jednak spojrzenia. A przecież spojrzeniu towarzyszy oczekiwanie, że to, na co patrzymy, spojrzenie nam odwzajemni. Gdy oczekiwanie to zostanie spełnione (a może się ono wiązać nie tylko ze spojrzeniem w zwykłym sensie, lecz także – w myśleniu – z intencjonalnym spojrzeniem uwagi), wówczas spojrzenie zaznaje w pełni doświadczenia aury. <<Postrzegalność - twierdzi Novalis – to uwaga>>. Postrzegalność, o której tutaj mówi, jest niczym innym jak postrzegalnością aury”⁷⁵. Nieruchome spojrzenia fotografowanych stanowią refleks, odbicie pochłaniającej obraz tuby aparatu, świadcząc o ostatecznym zniewoleniu jednostek, których *eidos*, postać, została na zawsze oddzielona od nich samych. Jest coś głęboko archaicznego w lęku towarzyszącym trafnemu przedstawieniu; podobny atawizm odpowiada za wrażenie, którego doznajemy na widok własnego ciała uwiecznionego, pozbawionego wyrazu, niemal wytrawionego w aseptycznej widzialności. Wygląd oderwany od ciała staje się czymś w rodzaju widma zrodzonego z relacji pomiędzy obiektywnością przedstawienia, a całkowitą nieobecnością ruchu. Niesamowita nieruchomość osób sfotografowanych i uwiecznionych, poświadczają ostateczny rozbrat ciała z wywieranym przezeń efektem, z jego imago - instancją, która odrywając od osoby całą jej gestualną otoczkę, zamienia ją w manekina. Może to tłumaczyć pochyloną głowę W.B. na interesującym nas zdjęciu, pragnącego wymknąć się

⁷⁵ W. Benjamin: *O kilku motywach u Baudelaire’a*. Przeł. Adam Lipszyc. W : tenże: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków 2012, s. 303.

klątwie obiektywu. Nic jednak nie tłumaczy władzy Gert, która zdaje się negować ten efekt, niweczyć władzę medium. Jest tak, jakby nie wpatrywała się w aparat, ale w nas, zmuszając nas do odwzajemnienia spojrzenia, i potwierdzenia jej pośmiertnej, zgoła nie-widmowej, egzystencji. O ile zasadniczy efekt rozpadu aury na kliszy polega na nadaniu żywemu ciału cech bytu nieożywionego, wcielenia go w scenerię, zamknięcia go na wieczność w klatce „kiedyś”, o tyle Gert odwraca ten proces, czyniąc się żywą na martwej kliszy, aktualizując się i ucieleśniając na naszych oczach. „Doświadczenie aury opiera się zatem na przeniesieniu reakcji typowej dla dziedziny społecznej tego, co nieożywione, lub natury do człowieka. Ten, kto jest oglądany, lub sądzi, że jest oglądany, rzuca spojrzenie. Doświadczyć aury pewnego zjawiska to użyć mu mocy do rzucania spojrzeń”⁷⁶. W ten sposób doznajemy czegoś na kształt „życia pośmiertnego aury”, albo powrotu sakralnej kultowości w świeckiej, oczarowanej scenerii. W analizowanym przez nas przypadku niejasnym pozostaje, czy to biel schodów, bluzki, niewidzialny blask zaklęty w scenerii używają transcendentnej mocy spojrzeniu Gert, czy też to jej oczy nadają władzę rzucania spojrzeń okalającemu ją krajobrazowi. Z pewnością hierarchiczny układ wzmacnia poczucie, że mamy tu do czynienia z rytuałem. Podwójna negacja oznaczona pozą Benjamina, skierowana zarówno przeciw władzy obiektywu, jak i uwodzącej mocy dziewczyny w białej bluzce, tym mocniej akcentuje transcendencję Gert, bieli, schodów; jego mrok i melancholia, jego ciemność i zaprzeczenie, mocą antytezy, podkreślają auratyczną moc.

„Grunewald dlatego tak wspaniale malował postacie świętych, że ich aureola wynurzała się z najbardziej zielonej czerni. Promienistość prawdziwa jest tylko wtedy, gdy wyłania się z nocy, tylko wtedy jest wspaniała, tylko wtedy jest bez wyrazu, tylko wtedy jest bezpłciowa, a jednak ma płęć ponadświatową”⁷⁷.- pisze Benjamin w jednym z wczesnych szkiców pt. „Sokrates”. Paradoksalność aureoli poręcza jej związek z duchowością. Niesie ona bowiem w sobie starcie i antytezę, zwierza w sobie ciemność współokreślającą jej istotę. Światłość nie oswojona z mrokiem, nie zrodzona w nocy, nie poczęta w ciemności, byłaby uwikłana w tożsamość i samowystarczalną pełnię, nie pozwalającą jej prawdziwie władać. Każde bycie podległe nazwaniu, samo z kolei może nazywać, zyskując tym samym prócz określoności, autonomię. Świętość aureoli natomiast, ożywcza promienistość blasku, jest „bez wyrazu”, poza mocą określenia, poza antytezę. Uwikłanie w noc, w zieloną czerną tła, ma raczej charakter opalizacji, energetycznego i zwiewnego pulsowania, które znika już w chwili swego jawienia się, które otula i oplata sobą, nie objawiając się samo, nie stając przed okiem i nie pozwalając odnaleźć

⁷⁶ Tamże, s. 303-304.

⁷⁷ W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2001, s.323.

swego źródła.

Światło, promień aureoli daje świadectwo czystości i pełni poprzedzającej akt genezy. Światłość ta, nie zna przygodności i czasu, nie znany jej upadek, dlatego musi otaczać się woalem nieokreśloności, musi się ukrywać w czerni i nocy, wyłaniając się zna chwilę, na ułamek spojrzenia. Ta prawdziwa, pozbawiona wyrazu, milcząca i niewcielona promienistość, oddziela się zdecydowanie promienności sztucznej, elokwentnej i afirmującej swoją istotę. Poza gadatliwą oczywistością światła nie zanegowanego i oczywistego, poczęta w mroku, zwiwna promienność duchowego blasku może się jedynie sygnalizować, bezbronna i podważalna. Łatwo pomylić jedną z drugą, błąd w tej sferze jest w jakimś stopniu nieunikniony. Obecność świętości w świecie nocy, światła sztucznego i lunarnego jest bowiem niepojętym cudem, efektem nawiedzenia. Aureola, aby być pojmowalna, aby móc się ujawnić czerpie formę, określoność światła niższych, przekraczając je i sublimując, zachowując swoją niepojętość w świecie naznaczonym upadkiem. Światło aureoli ma wiele wspólnego z „ukrytą światłością”, o której czytamy w jednym z fragmentów *Zoharu*: „Toteż Święty, oby był błogosławiony, zapragnął stworzyć świat, uczynił światło zakryte, z którego dobyły się i rozprzestrzeniły inne ciała świecące. W ten sposób powstał Wyższy Świat. Rozlała się szeroko owa wyższa światłość, ale Święty niech będzie Błogosławiony stworzył też światło nie świecące i z niego uformował świat niższy. A ponieważ to światło nie świeciło, bardzo pragnęło połączyć się z tym, które było w Górze, ściągnąć Światło Wyższe w dół, tak by rozjaśniało niższy świat. I gdy tak spletały się owe światłości, Wyższe i niższe, wydawały z siebie ku istnieniu zastępy i rzesze różnorakiego stworzenia”⁷⁸. Wbrew, wywodzącemu się z neoplatonizmu, schematowi emanacyjnemu, stanowiącemu podstawowy instrument myślowy tych nurtów kabały, z których wywodzi się *Zohar*, Światło Wyższe nie rodzi z siebie, nie wypromieniowuje światła niższych, ani nie zstępuje w byt z wyżyn swego istnienia. Niższe światło, nieświecące i niepromieniujące, światło upadłe albo podległe, stanowi odrębną i opozycyjną zasadę powołaną do istnienia przez stwórcę. Staje ono na drodze ukrytej blasku, pragnącego się rozlać i wypełnić nisze eony, staje mu na drodze mocą swoje konkretności, wyzbytej mocy i podrzędnej. Stwórca, powołując do działania niższą formę, wstrzymywał tym samym czystą aktywność Wyższego Światła, skazując je na aporię, starcie, jak i zmuszając ja do opuszczenia ochrony swej aury, wyjścia z ukrycia i odbicia się w zwierciadle niższego światła. Efektem wstrzymania emanacji, zablokowania procesji blasku jest stworzenie i wynikająca z niego niemożliwość odróżnienia Światła Wyższego od światła niższych. Cała geneza jawi się jako efekt ujawnienia, buntu pozoru przeciw istocie.

⁷⁸*Opowieści Zoharu*. Przeł. i Oprac. I. Kania. Kraków 2005, s. 28-29.

Światło Wyższe zostaje zmuszone, uwikłane w pracę stwarzania przez pośrednie, odtwórcze i receptywne „światło niższe”, które pragnąc świecić, a nie odbijać, być źródłem, a nie jedynie jego pochodną, „ściąga” Światło Wyższe i „splata je z sobą”. Dlatego stworzenie, które rodzi się z tego zwarcia, nosi w sobie, niczym stygmat skończoności spłót, związanie, uwikłanie. Złączenie jest postacią upadłej kondycji Wyższego Światła. Manifestująca się w aureoli, ciemna i skryta promienistość, niewcielona i poza-światowa, rozwiązuje i rozspaja uwikłanie stworzenia, rozбивa więzy i połączenia tworzące uniwersum. Prawdziwa duchowość musi być pozbawiana głosu i natury, spowita w bezbronność. Musi być ponadto efemeryczna i nieuchwytna - słabo echa innego blasku, ciemnego światła sprzed stworzenia.

Wyższa promienistość aureoli wiąże się również z osobliwym stosunkiem, w jakim pozostaje do płci i języka. Benjamin wiąże bowiem ze sobą te dwie sfery, dookreślając charakter „prawdziwej promienistości”. Nie bez przyczyny jej zagadkowa obecność objawia się „bez wyrazu”. Będąc niewikłana w język, wyraz czy określoność, jest bezpłciowa, a jednocześnie ma „płć ponadświatową”. Dyskurs i płć, słowo i eros, wiążą się ze sobą w niepokojący sposób, odtwarzając i podkreślając nieczyste uwikłanie właściwe stworzeniu. Ekwiwalentem „światła niższego” nieświeącego i wtórnego, jest w ekonomii szkicu Benjamina idea. Nie jest to jednak idea platońska, niewcielony i transcendentny eidos, lecz sokratejska, uczyniona przedmiotem retorycznego sporu, plastyczny przedmiot erotycznie nasyconej dysputy. Benjamin wyprowadza na scenę pełne ryzsztunek nietzscheańskich figur, czyniących z Sokratesa satyra, samą swoją cielesnością demonstrującego podejrzanę pochodzenie wzniosłych powszechników, stając się głównym obiektem fizjonomicznej krytyki idealizmu. Benjamin, idąc krok w krok za Nietzschem, łączy wiedzę z grą libido i cynizmem uwiedzenia. „Sokrates czyni Erosa sługą swych celów. To świętokradztwo odzwierciedla się w kastracji jego osoby. Albowiem do tego odnosi się ostatecznie odraza Ateńczyków, ich odczucie, które – choć, subiektywnie rzecz biorąc, podłe – historycznie jest uzasadnione. Zatrzuwa on młodzież, uwodzi ją. Jego miłość do niej nie jest „celem” jeszcze czystego ejdosu – jest środkiem”⁷⁹ Owo uwiedzenie, będące zasadniczym celem sokratejskiego dialogu, to miłość kastrata i sylena, który zniewala ciało, zaprzęgając je w służbę swoich celów, erotyzm podrzędny i perwersyjny. Prawda nie stoi tu u celu, jak w prawdziwej rozmowie: dialog jest zainscenizowaną obscenicznością. Znaczenie staje się możliwe przez dwuznaczną rozkosz płodzenia, powicie bez brzemienności. Sokratejskiej obsceniczności przedstawia się Safona, o której W. B. pisze w innym, wczesnym szkicu „Rozmowa”: „Jak mówiły Safona i jej przyjaciółki? Język jest zawoalowany jak

⁷⁹ W. Benjamin: *Sokrates...* W: tenże: *Twórca...* Dz. Cyt., s. 223.

przeszłość, brzemienność przeszłością jak milczenie. Mówiący przedstawia w nim przeszłość, zawołany przez język poczyną w rozmowie swe kobieco-byłe. Ale kobiety milczą. Tam, gdzie nasłuchują, słowa są niewypowiedziane”⁸⁰. W przeciwieństwie rozpustnego, tonącego dwuznaczności męskiego logosu, milczenie, będąc granicą rozmowy, strzeże prawdziwej mocy rodzenia. „Milczenie to wewnętrzna granica rozmowy[...]Kobieta strzeże rozmów[...]Kobiety nie poczynają dźwięków mowy, nie poczynają zbawienia. Słowa wieją nad kobietami, które są przy sobie, ale wicher jest niezdarny i bezdźwięczny, stają się gadatliwe. Ale ich milczenie tronuje nad ich mówieniem. Mowa nie unosi duszy kobiet, albowiem niczego jej nie powierzają, ich przeszłość nigdy nie jest postanowiona”⁸¹.

Walter Benjamin przez całe życie zmagał się z kobietami, które pomimo swej bliskości, całkiem mu się wymykały. Dlatego opracował cały system estetycznych kamuflaży masek i pojęć, który go z ową dziwną dalą przedmiotu miłości, godził. Zdawał się wierzyć momentami, że w kobiecie upragnionej, oddzielonej od niego, zdawałoby się, bezkresną przestrzenią, spełnia się ideał owej pierwotnej, niewcielonej promienistości, wciela się dramat aureoli. Dlatego wnikliwie śledził współczynnik dali w konstytucji przedmiotu miłosnego, po linii swego braku próbując dotrzeć do światła sprzed stworzenia, promieniowania nie uwikłanego w Upadek. W tym życiowym projekcie wspierała go jego obsesyjnie rozwinięta cierpliwość. „Jego umiejętność cierpliwego czekania, spokrewniona z saturnicznym wahaniem i skłonnością do najwolniejszych obrotów i decyzji[...]stanowiła jego siłę[...]Skoro bowiem natrafiał na kobietę, która nim ośmieliła postanowił[...] czekać na spełnienie tej miłości”⁸². Czekanie to miało aspekt ochronny; nie dyktowała go jedynie nieśmiałość i przywiązanie do konwenansów. Związane było z eksplozywną, telluryczną siłą zwartą w (nie)obecności kobiety, przed dwuznacznym ogniem, o którego istnieniu jedynie kochający mógł się przekonać: „Przyjechałem do Rygi odwiedzić przyjaciółkę. Nie wiedziałem w którym domu mieszka, przy której ulicy, nie znałem jej języka. Nikt na mnie nie czekał, nikt mnie nie znał. Dwie godziny chodziłem samotnie ulicami. Nigdy potem nie widziałem ich już takimi. Z każdej bramy strzelał język ognia, iskrzył się każdy narożnik, a każdy tramwaj przejeżdżał niczym straż ogniowa. Mogła przecież wyjść z bramy, skręcić za róg lub siedzieć w tramwaju. Z nas dwojga wszakże to ja za wszelką cenę musiałem pierwszy ją zobaczyć. Gdyby bowiem przyłożyła do mnie lont swego spojrzenia – wyleciałbym

⁸⁰ W. Benjamin: *Rozmowa*. W: Tamże, s. 291.

⁸¹ Tamże, s. 288, 290.

⁸² G. Scholem: *Walter Benjamin i jego anioł*. W: tenże: *Żydzi i Niemcy*. Przeł. M. Zawadowska, A. Lipszyc. Sejny 2006, s. 251.

w powietrze”⁸³. Kobiety właściwie nie ma – nie wiadomo czy rzeczywiście znajduje się w mieście, kiedy można ją napotkać, w jakim miejscu. Nie przeszkadza to jej jednak rozpościerać swej domeny: owego nadmiaru obecności rozlanej na wszystko, nawet pomimo fizycznej nieobecności swego podmiotu. Władza nieobecnej „przyjaciółki” wynika przede wszystkim faktu, że zakochany „nie zna jej języka”, nie ma na nią żadnego wpływu, nie wie o niej niczego poza tym, co podyktowało mu pragnienie. Uświadomienie sobie tej podległości, musiało wywoływać lęk przed spotkaniem z nią, przed jej spojrzeniem; coś na kształt przeczucia ulgi na myśl, że może nie uda się jej odnaleźć. Kryło się w tym jednak zarazem nadzieja, że „eksplozywną” moc można ujarzmić. Siła zniewalająca przybysza ściśle wiąże się z niewidzialnością „przyjaciółki”; z pierwszeństwem chłodnego poznania, nad złąconą przez pragnienie niewiedzą. Można przypuścić zatem, że gdyby to ona została ujrzana, czar by przeminał, a jej władza okazałaby się być czymś skrajnie trywialnym. To tylko wzmacnia dylemat: czekać, czy pozwolić czekaniu dobiec końca.

„Tylko ten zna daną osobę, kto kocha ją bez nadziei”⁸⁴. Poznanie, zrozumienie osoby kochanej, całkowicie klóci się ze spełnieniem – dal i nieosiągalność bowiem, czyniąc obiekt miłości wyraźnym, oświetlając go i wynosząc na piedestał, powlekają go zarazem patyną osobliwej świętości, czynią niepodatnym na pułapki erotyzmu. Mocą trudnego do akceptacji, choć dość głęboko osadzonego w kulturze, paradoksu, niespełnienie seksualne i frustracja miłosna przeistacza się samoistnie, zmienia w rodzaj czystego wglądu, zdolnego do odkrycia w ukochanej blasku pierwotnej jakości, nie wiążącej się z ciałem. Jakby zawód i melancholijny brak, dręczące nieszczęśliwie kochającego, miały w sobie moc ontologicznej metamorfozy, zdolność do budzenia w osobie kochanej ukrytej pełni, która uwalniając się w niej, nie wnosi jej bynajmniej na wyżyny transcendencji, ale czyni nieosiągalną (stąd bolesna ostrość miłosnego poznania) częścią doczesnego porządku, jego uzasadnieniem. Jakość ta, pochodna miłosnej koronacji, chroni ukochaną przed naruszeniem i możliwością dotyku, przed literalnością uwiedzenia, w myśl tezy głoszącej iż „za kimś darzonym miłością otchłań płci zamyka się tak samo jak otchłań rodziny”⁸⁵. Poznanie wynikające z miłosnej żaloby, przemienia swój przedmiot, unicestwiając się zarazem. Dal otula ukochaną tak szczelnie, że wpatrzony w nią zakochany, nie jest w stanie jej od niej oddzielić, dystans bowiem wsącza się w upragnioną istotę, stając się wręcz właściwością jej bytu. „O ileż łatwiej kocha się kogoś, kto się żegna! Albowiem płomień uczucia do oddalającego się jest czystszy, gdy podsyca go zwiewny kawałek tkaniny, którym

⁸³W. Benjamin: *Ulica jednokierunkowa*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2011, s. 91.

⁸⁴Tamże, s. 115.

⁸⁵Tamże, s. 117

powiewa się ze statku lub z okna pociągu. Dal wsiąka w znikającego jak farba i przesysca go łagodnym żarem”⁸⁶. Jedyne braki, nieobecność, nieosiągalność przedmiotu namiętności czyni z niej naprawdę Ukochaną. Miłość to żaloba przepracowana, albo żal po tym, czego się nigdy nie posiadało, sytuowało się wszak poza zasięgiem jakiejkolwiek własności, poza obrębem ekonomii daru. Brak nie oznacza prywatności, ale objawienie nicości rządzącej pracą pragnienia – obiekt miłosnego kultu jest całkiem oddalony nie tylko od kochającego, ale i od siebie samego: fantazmat samego siebie, ideał miłosnej pustki. Problem radzenia sobie z utratą, upadą, wobec konieczności przededefiniowania podstawowego problemu: samej symbolizacji braku; miłość staje się bowiem permanentną żalobą, ale i wymazaniem, przekreśleniem żaloby jako takiej; skoro bowiem ukochanej nie da się posiadać, to utrata podnosi ją do rangi wyróżnionego obiektu, a brak absolutny unieszkodliwia brak. Nie do przeceniania staje się, osobliwie emancypacyjna właściwość odrzucenia: ból utraty zapoczątkowuje poznanie miłosne, sprawiając, że ukochana staje wypreparowana, za szkłem nieprzerwanej tęsknoty. Poznanie przestaje być w ten sposób elementem afektu, stając się poznaniem po prostu. Miłość wymazuje samą siebie. Jednak prawda poczęta w tym „patrzeniu z dystansu”, utuczona jest na bólu tym bardziej dotkliwym że akceptującym samego siebie, i wzbraniającym sobie prawa do skargi. Poczęta z utraty wiedza zakochanego, dąży do wymazania swego podmiotu, pozostawiając w jego miejsce czysty jak kryształ i okrutnie precyzyjny Obraz Ukochanej. Absolutna petryfikacja, oczyszczenie, to, co za Stendhalem nazwać można krystalizacją, albo fetyszystyczną miłością do wizerunków, o tyle chroni wiedzy o przedmiocie, iż umożliwia epistemiczny dystans, w który, mocą percepcyjnej higieny, przekształca się miłosna wyrwa. Stanisław Rosiek niezwykle pięknie opisuje owo „petryfikujące zamrożenie” w „czystej fascynacji”: „miłość do wizerunków jest miłością zastygłą, powstrzymaną w ruchu, ekspansji, pozbawioną więc tego, co metaforycznie można by nazwać płomiennością. Jej początek jest zarazem końcem. Nie ma mowy o przejściu od spojrzenia do dotknięcia. Dłoń wyciągnięta w kierunku namalowanej twarzy natknie się nieuchronnie na płaską powierzchnię obrazu”⁸⁷. Ten dezynfekcyjny w istocie proceder poznawczy, odgrywa tak fundamentalną rolę w ekonomii wewnętrznej podmiotu miłosnego, zapewne właśnie w wyniku niezawodności, z jaką chroni przed dotykiem, który w tekstach Benjamina kończy się nieraz frenetycznym utożsamieniem, nagłym złaniem się subiektywu z obiektem, a co za tym idzie, całkowitą utratą ego i granicy, poddaniem się władzy Innego. Wewnętrznym sygnałem „infekcji przez dotyk”, a zatem powrotem do archaicznej, subiektywnej fazy mimetyzmu, jest wstręt. „Wszelki wstręt jest pierwotnie wstrętem przed kontaktem. Nawet

⁸⁶Tamże, s. 45.

⁸⁷S. Rosiek: *Uwiedzenie, czyli o miłości do wizerunków*. W: tenże: *[nienapisane]*. Gdańsk 2008, s. 133-134.

ktoś opanowany przezwycięża to poczucie tylko skokiem, nadmiernym gestem: rzecz wstrętą szybko otoczy, połknie, a strefa najsubtelniejszego, naskórkowego dotyku pozostanie tabu. Tylko tak można uczynić zadość paradoksowi moralnego wymogu, który żąda od człowieka przezwyknięcia i jednocześnie najsubtelniejszego kształtowania poczucia wstrętu. Człowiek nie może negocjować bestialskiego powinowactwa ze stworzeniem, na którego zew odpowiada jego wstręt, a on musi nad nim zapanować⁸⁸. Szansę wyegzorcyzmowania mimetycznego wstrętu kryjącego się w dotyku za pomocą tabuizacji przedmiotu miłości, daje Obraz. U źródeł czystości Ukochanej tkwi zatem praca wyparcia, zarysowując teleologię miłosnej tęsknoty, chroniącej się przed tym, czego najbardziej pragnie. Obraz zawiaduje tym komponentem uczucia, który współtworzy lęk przed spełnieniem, zlanie się, utożsamieniem z Innym. Obraz działa jako zasłona, co chroniąc przed dotykiem, otwiera dla wzroku. Skrycie ciała pulsuje śladowo jako chłodny, analityczny ból. Kochający, pozbawiając ukochaną skończoności, czyniąc upragniony obiekt nienaruszalnym, chroni siebie przed wywłaszczającym dotykiem i wymazuje się zarazem; obraz jest sceną, z której należy zejść, aby na niej funkcjonować, jest tą formą władzy, która istnieje jako brak. Znakomity opis tego procesu pozostawił Roland Barthes, w swoich *Fragmentach dyskursu miłosnego*: „Obraz odcina się od tła: jest czysty i wyraźny niczym list: jest listem od tego, kto zadaje mi ból. Dokładny, pełny, wymuskany, ostateczny, obraz nie pozostawia mi żadnego miejsca: jestem z niego wykluczony jak ze sceny pierwotnej, która istnieje pewnie na tyle, na ile obrębja ją kontur dziurki od klucza. Oto więc wreszcie definicja obrazu, każdego obrazu: obraz jest tym, z czego jestem wykluczony. W przeciwieństwie do owych rysunków- rebusów, na których myśliwy jest skrycie wrysowany w gąszcz gałęzi, mnie w tej scenie nie ma: obraz nie kryje zagadki”⁸⁹. W związku z powyższym staje się zrozumiałe, dlaczego Benjamin uznał fenomen dali za klucz do objaśnienia, quasi - religijnego wrażenia, jakie w swej przed-technicznej fazie, wzbudzało dzieło sztuki. W najsłynniejszej definicji aury, która miała być dla Benjamina godną, zeświecczoną następczynią aureoli, czytamy: „Czymże właściwie jest aura? To osobliwe przedziwo z przestrzeni i czasu: wyjątkowe zjawisko dali, niezależnie od tego, jak jest bliskie. Widoczna na horyzoncie podczas odpoczynku na zboczu góry niedzielnym popołudniem, podążanie wzrokiem za gałęzią rzutującą cień na odpoczywającego - to znaczy chłonięcie aury tych gór, tej gałęzi”⁹⁰. Aura buduje niedostrzegalną przesłonę pomiędzy rzecz, a jej zjawisko, czyni przedmiot spektakularnie wyróżnionym i oddzielonym, zarówno od siebie samego, jak i od otoczenia.

⁸⁸Tamże, s.35-36.

⁸⁹R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 193.

⁹⁰W. Benjamin: *Twórca...*s. 29.

Podobnie jak aura, oferuje iluzijną namiastkę sacrum, tak wyższa promienistość i duchowa pełnia zwierająca się w milczeniu aureoli, może funkcjonować w świecie zdominowanym przez oszukańczą działalność Niższego Światła, jedynie jako obietnica. Obietnica, dodajmy, niebezpieczna. Okazuje się bowiem, że milczenie, ratując słowo przed pustką, sytuuje się niebezpiecznie blisko właściwej rzeczom niemoty. Sprawiając, że tworząca słowo tęsknota za jednością, wygasa w milczącym pojednaniu, aureola odbiera naturze zdolność do skargi. Pojęcie skargi opisuje wiarołomstwo Języka, który, w wyniku Upadku bezkreśnie oddzielony od rzeczy, pozbawiony zakorzenienia w stwórczym nazywaniu, topi się w konwencjonalności Pojęcia, pozostawiając rzeczy ich własnemu, niewysłowionemu smutkowi. Znaczenie zawsze „zdradza” smutek natury. Benjamin odkrył tę „istotową niewierność znaku” w swojej analizie dramatu żałobnego, który konstytuuje się w oparciu o alegoryczne odrzucenie skargi natury przez słowo: „To natura-jedynie gwoli czystości swych uczuć - wstępuje w czyścicowy ogień języka, a istota dramatu żałobnego zwierza się już w tej starej mądrości, że cała natura poczęłaby się skarżyć, gdyby użyczono jej języka. Albowiem dramat żałobny nie jest sferycznym przejściem uczucia przez czysty świat słowa aż ku muzyce, czyli na powrót ku wyzwolonemu smutkowi błogiego uczucia. Jest raczej tak, iż przemierzając tą drogę, natura odkrywa naraz, że język ją zdradził, a owo niebywałe pohamowanie uczucia przeradza się w smutek. Tak więc za sprawą podwójnego sensu słowa, jego znaczenia natura została powstrzymana i choć stworzenie chciało znaleźć ujście w czystości, jego koronę otrzymał człowiek”⁹¹. Skarga jest samym bezkresnym milczeniem natury, próbującym przedrzeć się przez granicę artykulacji, złością upadłej niemoty. Idąc w stronę znaku, natura niweczy swój zamiar, zdradza czystość swojego uczucia gwoli „czyścicowego ognia języka”. Dlatego skarga unicestwia nie tylko siebie, ale i język, który dzięki dostrzeżeniu swego cienia w jej niewcielonej żalości, odkrywa własne pokawałkowanie. Na tę „unicestwiającą” funkcję skargi zwracał uwagę Gershom Scholem: „W postaci skargi język sam się unicestwia dlatego też sam język skargi jest językiem unicestwienia. Wszystko wydane jest na pastwę skargi, niejako z każdej rzeczy od nowa próbuje ona uczynić symbol i za każdym razem musi ponieść porażkę, ponieważ skarga jest granicą”⁹². Dlatego w „zdradę” właściwą słowu wpisana jest dwuznaczność: z jednej strony nie pozwala ona na ekspresję smutkowi rzeczy, z drugiej pęknięcie znaku wskazuje na po- upadkowe zatracenie języka i natury, na wyciszenie imienia w konwencjonalnym nazywaniu, oferując jedyną możliwą, choć z konieczności apofatyczną, szansę na spotkanie (w przepaści słowa) z rozpaczą bezimiennego.

⁹¹ W. Benjamin: *Znaczenie języka w dramacie żałobnym i tragedii*. Przeł. Adam Lipszyc. W: W. Benjamin: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz. Kraków 2012, s. 20.

⁹² G. Scholem: *Skarga i tren*. Przeł. A. Lipszyc. W: *Literatura na świecie* nr 5-6/2011, s. 323.

Milczenie tylko poręcza ten po-upadkowy podział, jeszcze boleśniej oddalając fenomeny przed znakiem. Odbiera bowiem słowu nawet ten głuchy rezonans smutku natury, jakim jest alegoria. Zespala i jedna, w miejscu, gdy jedyną formą wierności jest doznawania podziału, świadomość pęknięcia. Duchowa pustka milczenia wynika z przekonania, iż można osiągnąć pełnię sensu w doczesnym nośniku, innymi słowy, że da się naturę przełożyć na znak, wymazując ich ontologiczny spór. Dlatego, w takim ujęciu, natura doznaje spełnienia w milczeniu znaku. W momencie etycznym, który alegoria nieuchronnie podejmuje, przez świadomość swego odwołania od sensu i tym samym, subtelny zwrot w kierunku naturalnej niemoty, pojawia się „aureola” ze swą promienistością i pojednaniem, nie wymagającymi pracy znaczenia. Mówienie o duchu w tym przypadku jest oburzające. Symboliczna jedność służy podskórnie mitycznemu przekonaniu, że żadnego upadku nie było, a szczęśliwość niezaangażowana w język, bliższa jest prawdy. Żmudna konieczność permanentnego przekładu, zbliżania niewydolnych znaków do opuszczonych przez sens rzeczy, kłóci się z łatwością oczywistego, bo nie pytającego o własną możliwość, bezsłownego doznania. Mityczność wiąże się z odmową przyznania, iż język jest pęknięty, a naturę w nim naznacza nieprzekraczalna obcość; że jeśli słowo coś odzwierciedla, to bezkresny dystans między sobą, a rzeczami. Mit wtapia znaczenia w naturę, każąc im przemawiać językiem z konieczności dwuznacznym; koronuje przypadek i los na spoiwa znaczenia. Krąg symboli wyznacza odtąd wymiar z konieczności zamkniętego kosmosu. Prawdziwa duchowość jest językowa, prowadzi do nazywania, odzyskiwania rzeczy z bezimienności; milczenie natomiast, rezygnując z pracy znaczenia na rzecz bezsłownej epifanii, zgłasza swój akces na rzecz niemej natury, topiąc się występnie w upadłym świecie.

Ominięciu pułapek zastawianych przez tajemniczą, milczącą duchowość aureoli, miało służyć dokonane przez Benjamina w eseju o języku, zrównanie istoty duchowej z językowej, dzięki któremu wszystko, co aspirowało do duchowej godności, musiało się pieczętować wyrażalnością i „nienaruszalnością słowa”. Był to ideał ducha w pełni komunikującego, unikający dwuznaczności, w pełni objawionego. Ta wizja mesjańskiej czystości języka, miała być negatywem rojeń o szczęśliwej, pojednanej naturalności: „Konsekwencją zrównania istoty duchowej z istotą językową, która zna tylko różnice stopnia, jest w metafizyce języka hierarchia wszystkich bytów duchowych.[...]Chodzi o pojęcie objawienia. W obrębie każdej językowej formy toczy się spór między tym co wypowiedziane i wypowiadalne, a tym co niewypowiadalne i niewypowiedziane. Rozważając ów konflikt, po stronie tego, co niewypowiadalne, upatruje się zarazem ostatecznej istoty duchowej. Otóż jasne jest, że wobec zrównania istoty duchowej z istotą językową ten związek odwrotnej proporcjonalności między

nimi zostaje zakwestionowany. Tutaj bowiem teza brzmi: im głębszy, to znaczy bardziej istniejący i rzeczywisty jest duch, tym bardziej jest on wypowiadalny i wypowiedziany, ponieważ owo zrównanie ma właśnie uczynić całkowicie jednoznacznym stosunek między duchem a językiem, tak że to, co najbardziej istniejące pod względem językowym, czyli najtrwalszy wyraz, to, co językowo najdobitniejsze i niewzruszone, jednym słowem, to, co w największym stopniu wypowiedziane, jest zarazem tym, co czysto duchowe⁹³. Powiązanie z językiem jest tak nieuchronne dzięki temu, że nie dotyka ono tylko wypowiedzianego, lecz samej możliwości wypowiedzenia. Duch jedna się z ową „potencją” języka, ze światłem i esencją komunikowalności. Duchowe nie istnieje więc w bezsłownym skryciu, by później, akcydentalnie, przymuszone, albo nie, uwikłać się w konieczność wypowiedzi; współuczestniczy ono w języku w sposób do tego stopnia absolutny, że już w swym niezłożonym, niezakomunikowanym istnieniu jest na wskroś określone przez możliwość wypowiedzenia, przez zdolność do bycia zakomunikowanym. Zrównanie istoty duchowej z językową nie dotyczy bowiem jedynie utożsamienia ducha z pismem, lecz pojęciowego odróżnienia, które jest w zasadzie formą głębszej jedności: to, co duchowe jest właśnie ową możliwością komunikacji, ową zdolnością do bycia wypowiedzianym, czyli złożem, potencją, zwinięciem w istocie egzystencji języka: aprioryczną, strukturalną i absolutnie konstytuującą (czy jakich jeszcze, analogicznych określeń można w tym miejscu użyć) zdolnością do ujawnienia się w znaku. Sama ta zdolność, pojmowana jako *potestas*, *energeia*, jest łożyskiem formą, istnieniem tego, co duchowe, które samo jest jedynie istotą, czyli przechowaniem i zwinięciem egzystencji, istnienia językowego w jego znakowej faktyczności.

Milczenie nie pojawia się więc wcale w sferze ducha. Oferowane przez nie zbawienie, model duchowego istnienia, obietnica pierwotności jaką ze sobą niesie, jest więc największym pozorem, „esencją” tego, co pozorne. Nawet w milczeniu oddziałuje język, jako możliwość - całkowite wykluczenie znaku w milczeniu, obietnica przekroczenia wymogu komunikacji, jest właśnie pozorem, czyli zjawiskiem. Fenomen, jawienie się, widzialność są owym pozorem tego, co duchowe, zakrywającym i kamuflującym swoją nie-pozorną niemotę w „duchowym milczeniu”. Pozór da się rozpoznać po dwuznaczności i (nie tyle oporze względem słowa) ile obojętnej indyferencji względem niego. Neguje on własne porzucanie przez język, odmawia przyznania, że poza nim, poza obietnicą jaką niesie z sobą jego fenomenalna określoność, nie kryje się nic - jedynie ów ślad nieobecnego imienia. Zjawisku język wydaje się być obojętny: bycie nazwanym nie określa go, odrzuca ono samą możliwość słowa, która w żałobnej niemocie

⁹³W. Benjamin: *O języku w ogóle i języku człowieka*. Przeł. A. Lipszyc. W: tenże: *Konstelacje.....*, s. 7.

natury, otwieranej przez alegorię, jeszcze występowała. Zjawisko może być nazwane, jednak nie uczestniczy w idei, „potencji” języka. W swojej pozornej niezależności, albo w niezaangażowaniu właściwym wszelkiemu pozorowi, fenomen staje się obiektem, a więc czymś, o czym można mówić, jedynie z zewnątrz, żadne słowo bowiem nie dotyka go w wyróżniony i szczególny sposób.

Właściwość milczącego pozoru, odpowiadającą za redukcję bycia do zjawiska natury i jego opór wobec objawienia, Benjamin odkrywa w bohaterce *Powinowactw z wyboru* Goethego, Otylii: „Czy istota Otylii uczestniczy w owej prawdziwej, naturalnej niewinności, która ma równie mało wspólnego z dwuznacznie nietkniętą czystością, jak z błogim brakiem przewiny? Czy Otylia ma charakter? Czy jej natura, nie tyle wskutek właściwej sobie szczerości, ile raczej dzięki swobodzie i otwartości wyrazu, jasno przedstawia się oczom? A skądże- jej postać oznacza przeciwieństwo tego wszystkiego. Jest zamknięta w sobie- więcej, wszystko co robi i mówi, nie wystarcza by przełamać to zamknięcie.[...]Jej postanowienie, że umrze pozostaje do końca zatajone nie tylko przed przyjaciółmi- w zupełnej skrytości zdaje się ono powstawać w sposób nieuchwytny również dla niej samej. To zaś narusza korzeń jego moralności. Jeśli bowiem gdziekolwiek świat moralny zostaje oświetlony duchem języka, to dzieje się tak właśnie w decyzji. Żadna decyzja moralna nie może zostać wprowadzona w życie, o ile nie przybrała postaci językowej, ściśle zaś mówiąc- o ile nie stała się w tej postaci przedmiotem komunikatu. Dlatego wobec całkowitego milczenia Otylii moralność ożywiającej ją woli śmierci staje się wątpliwa. Jej prawdziwym podłożem nie jest postanowienie, lecz popęd”⁹⁴. Decyzja, zazdrośnie ukryta w milczącym postawieniu, nie zakomunikowana w decyzji, chroniąca się przed logosem, nie może być moralna. Milcząca tajemniczość nie dodaje jej wzniosłego splendoru, raczej sprawia, że umiejscawiając się w poza-moralnej strefie, istota Otylii jawi się jako demoniczna, w znaczeniu, w jakim używał tego terminu Kierkegaard w „Pojęciu lęku”: „istotą tego, co demoniczne jest skrytość i niedobrowolne odłanianie się. Te dwa określenia oznaczają to, co powinny oznaczać, tę samą rzecz; bowiem milkliwość (skrytość) oznacza bycie niemym. Jeśli ma się ono wyrazić, to musi się to zdarzyć wbrew woli demonicznej jednostki, gdyż wolność, która stoi u podstaw nie-wolności, wchodząc w komunikację z wolnością zewnętrzną, buntuje się i zdradza nie-wolność w taki sposób, że jednostka w lęku zdradza sama siebie, wbrew swej woli”⁹⁵. Demonizm jest nie-wolą wolności absolutnej, posuniętym do skrajności pocuciem niezdeterminowania przez obcą wolę i

⁹⁴W. Benjamin: *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*. Przeł. Anna Wołkowicz. W: tenże: *Konstelacje.....*, s. 149-150.

⁹⁵S. Kierkegaard: *Pojęcie lęku*. Przeł. A. Szwed. Kęty 2000, s. 127.

konieczność, której logicznym rezultatem jest absolutne zamknięcie. Oznacza to, że istota odmawia sobie językowi i ujawnieniu, zapominając przy tym, że możliwość nie-mówienia, stanowi jedynie słaby poblask zasadniczej *dynamis* ducha, którą jest zdolność do artykulacji. Wolność, z której wyrasta skryta niemota, opuszcza sferę objawienia, wybierając niemą dwuznaczność, samą możliwość bycia sobą wbrew wszystkim innym, poza zasięgiem wiedzy jakiegokolwiek Innego; ukrycia siebie przed duchem. Demoniczna jednostka wybierając milczenie, zrywa więzi ze światem, sytuuje się w miejscu poza-społecznym i anomicznie oddzielonym. Moralność w rozumieniu Benjamina i Kierkegaarda, nie oznacza więc samego aktu, dokonania czynu, ale jawność decyzji, jej inteligibilność związaną z jawnością wyrażenia, z absolutną dostępnością dla innych w słownym komunikacie. Czyn może się dokonać, tylko jako wyjawiony w znaku: staje się w ten sposób błędny albo słuszny, moralny, albo nieprawy. Pozwala to na stanowczy sprzeciw, wobec głęboko niegodziwych opinii, zakładających, że czyn dokonany można tylko osądzać - klóci to się całkowicie z dostojnym przesłaniem tradycji, w myśl którego, racjonalność decyzji stanowi światło czynu. Czyn przywołuje wartości zanim jeszcze zostanie dokonany, stanowi powszechnie dostępną odpowiedź na nie wyrażony nakaz, płynący ze strony języka. Odsłania to niezwykle wyraźnie głęboką słusność poglądu, wzbraniającego się przed rozdzieleniem czynu od intencji. Taki podział mógłby być dokonany tylko w przypadku utożsamienia stanowiącej o czynie możliwości, z demonicznym prawem do milczenia. Wolność jest głębszym wyrazem zależności od wyrażenia, który działa w myśl żmudnego prawidła, iż akt jest zawsze poprzedzany przez nazwanie. Opuszczając sferę znaku, milczenie sytuuje się poza jakakolwiek interpelacją, nie może być ani uznane, ani podważone. Ta szara sfera wolności, pojmowanej, błędnie, jako możliwość nie- mówienia, wzrasta w owym półcieniu, który jawieniu się nadaje wymiar całkowitego skrycia. Istota Otyli potwierdza prawdę zwartą w paradoksie, że to, co tylko widzialne, jeśli milczy, może być w głębszym sensie, całkiem nieobecne. Dlatego benjaminowska Otylia, wykluczającym charakterem swego milczenia, do złudzenia przypomina opisanego przez Franza Rosenzweiga, meta- moralnego, introwertycznie zamkniętego w swej poza- światowej wolności, bohatera tragicznego, który poza swoją skrytą Sobością, niczego już nie posiada: „[...] Sobość może jedynie milczeć. Co najwyżej może ona jeszcze usiłować się wyrazić liryczno- monologicznie, chociaż to wyrażenie, właśnie jako wyrażenie, może już nie być dla niej odpowiednie. Sobość nie wyraża się, jest ona ukryta w sobie. Lecz skoro tylko wdaje się w rozmowę, przestaje być sobością. Sobością jest jedynie tak słuگو, jak długo jest samotna. W ten sposób traci ona w samym dialogu przed do mowy, którego nabrała w monologu. Dialog nie prowadzi do żadnego związku między dwiema

wolami, ponieważ każda z nich może chcieć tylko swego odosobnienia”⁹⁶. Otylia wciela demoniczną Sobość, samotnie zatraconą w milczeniu. Skoro tak, to skąd kuszenie i obietnica zwarte w milczeniu? Jak możliwa jest quasi- sakralna cześć, zawsze wzbudzana przez to, co niewyraźne? Wydaje się że dominującą rolę odkrywa tu uwodząca siła zjawiska, które wprawdzie jest nieme, lecz ofiaruje się oczom i przykuwa uwagę. W uwodzeniu mieści się destrukcyjna władza zjawiskowego pozoru, polegająca na tym, że skłania ono zafascynowanego nią, do pełnego uwielbienia stuporu, rezonującego milczeniu samego fenomenu. W ten sposób to, co demonicznie skryte przed słowem, odbiera również widzowi zdolność do słowa. Powierzchnia przykuwa nie tyle przez swój przepych, ile przez nadzieję, że nie trzeba będzie niczego dociekać, że spektakl otwarty przed wzrokiem, nie zmusi widza do reakcji albo odpowiedzi. Spokój tkwiący w czysto optycznej uwadze, pozwala na pomylenie kontemplacji z nieruchomym rezonansem na spektakl natury. Zjawisko nie daje się obejść, narzuca się i swoim fascynującym i nieustępliwym byciem, zmusza do milczącej uwagi. To, co ofiaruje się tylko oczom, tępi i głuszy inne zmysły. Najpełniejszą manifestacją milczącej władzy fenomenu, jest oczywiście piękno.

Jak pisze Giorgio Agamben, uchylając rąbka tajemnicy i odsłaniając okoliczności, w jakich zrobione zostało zdjęcie na schodach : „Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych Benjamin związał się z grupą bardzo urodziwych przyjaciółek, spośród których Gerdt Wissing, Olę Parem i Evę Hermann uważał za połączone wspólną, wyjątkową relacją z pozorem”⁹⁷. Idąc tym tropem, bliżsi jesteśmy tajemnicy aureoli spowijającej Gert Wissing i emanującą uporczywie, wypełniającą sobą całość kadru. Wynika ona z nieustępliwości zjawiska - jego aporetycznej i trudnej do niwelowania widzialności, potwierdzającej klątwę Upadku i kamuflującej ją pozorem obietnicy. Milcząca nieustępliwść zjawiska, dla włoskiego filozofa, rozwijającego intuicje właściwe Benjaminowi, jest współistotna z nihilistycznym charakterem milczącego pozoru: „Można by nazwać <<nihilizmem piękna>> tę wspólną wielu atrakcyjnym kobietom postawę, polegającą na sprowadzaniu własnej urody do czystego pozoru, do obnoszenia potem tego pozoru ze swego rodzaju bezradnym smutkiem i dementowania uporczywie wszelkiej myśli o tym że piękno może oznaczać coś innego niż siebie samo. Jednak właśnie ów brak złudzeń co do siebie samego, owa nagość nieosłonięta, które piękno w ten sposób osiąga, przysparzają mu najgroźniejszego powabu”⁹⁸. Nihilizm pozoru w pięknie, oddalający wszelki dotyk, wszelki dyskurs i słowo, nie jest jednak jakimś zbłądzeniem, podobnie jak nagość, wyrasta nie tyle z

⁹⁶F. Rosenzweig: *Gwiazda zbawienia*. Przeł. T. Gadacz. Kraków 1998, s. 157.

⁹⁷G. Agamben: *Nagość*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 2010, s. 96.

⁹⁸Tamże, s. 96- 97.

prawdziwego obnażenia, ile z głębokiego zakrycia, z niemożności prawdziwej nagości, którą nagość pozorna, ma za zadanie kamuflować. Właśnie aprioryczna niemal konieczność i niezbywalność osłony, oddalającej piękny pozór przed wszelkim słowem, sprawia, że relacja prawdy i pozoru staje się na wskroś dialektyczna i nierozwiązywalna, co nadaje pięknu, jako najdoskonalszej poręce immanencji świata czysto fenomenalnego, demoniczną nieokreśloność. Dlatego Benjamin, w jednym z przypisów do eseju o Baudelaire, nazywa obecny w pięknie pozór aporetycznym, czyniąc zeń przyczynę wszelkiej, właściwej mu nieokreśloności i nieprzenikalności: „To co piękne, można zdefiniować - w jego odniesieniu do dziejów oraz w jego odniesieniu do natury. W obu przypadkach wychodzi na jaw pozór, aporetyczny aspekt tego co piękne”⁹⁹. Aktywność pozoru w pięknie nie jest bowiem czymś przypadkowym; umożliwia ona jego istnienie. Szczególnie wnikliwie ten nierozzerwalny związek piękna z tym, co aporetyczne opisuje Benjamin w swym eseju o Goethem: „Wszystko, co istotnie piękne, jest zobowiązane pozorowi[...] Albowiem przynależy on do niego jako powłoka, zasadą zaś istoty piękna okazuje się to, że zjawia się ono jako takie tylko w tym, co pod tą powłoką skryte”¹⁰⁰. Do struktury piękna przynależy, jako jej nieodłączny aspekt, bycie odzianym, chronienie się i zachwianie swej istoty niczym najgłębszej tajemnicy. Dlatego zjawiskowa powłoka nie jest jedynie fenomenem, który odsyła do idealnej, noumenalnej podstawy, piękna samego w sobie, ale momentem konstytutywnym, bez którego piękno znika. Istotą piękna jest oddalenie od własnej istoty, albo jej skrywanie w nierozstrzygalnej powłoce zjawiska. Benjamin odwraca w ten sposób model z *Uczty* Platona, dla którego, poszczególne piękne byty, stanowiły jedynie szczeble drabiny prowadzącej do czystego, niezamąconego Ideału. Wydaje się jednak, że tekst Benjamin'a raczej pasywnie na platońskim schemacie, dekonstruuje go i odsłaniając zwartą w jego centrum pustkę: bowiem owa wysławiana Idea, odsłaniana w erotycznej epifanii, docierającej do najwyższej Prawdy, cierpi na osobliwą nieokreśloność. Warto przypomnieć w tym miejscu, kluczowy fragment z *Uczty*: „Ten, kto aż dotąd zaszedł w szkole Erosa, kolejne stopnie piękna prawdziwie oglądając, ten już do końca drogi miłości dobiega. I nagle mu się cud odsłania: piękno samo w sobie, ono samo w swojej istocie. Otwiera się przed nim to, do czego szły wszystkie jego trudy poprzednie; on ogląda piękno wieczne, które nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się na nie wiednie, ani nie jest z jednej strony piękne, a z drugiej szpetne, ani raz tylko takie, a drugi raz odmienne, ani takie w porównaniu z czymkolwiek, a z czym innym inne, ani też dla jednego piękne, a dla drugiego szpetne. I nie ukaże mus się piękno niby twarz albo ręce jakie, lub jakakolwiek cząstka cielesna, ani jako słowo, ni wiedza jakakolwiek, ani jako

⁹⁹W. Benjamin: *O kilku motywach u Baudelaire'a*. Przeł. A. Lipszyc. W: tenże: *Konstelacje.....*, s. 295.

¹⁰⁰W. Benjamin: *Goethego.....* tamże, s.169.

cecha jakiegoś, powiedzmy, stworzenia, ni ziemi, ni nieba, ani czegokolwiek innego, tylko piękno samo w sobie niezmiennie i wieczne, a wszystkie inne przedmioty uczestniczą w nim jakoś w ten sposób, że podczas gdy same powstają i giną, ono ani się pełniejszym nie staje, ani uboższym, ani go żadna w ogóle zmiana nie dotyka”¹⁰¹. Platońska wizja nie ma dla Benjamina żadnego zastosowania, odnosi się ona bowiem do bytów martwych. Próba ratowania piękna przed przygodnością stawania się, ostatecznie tylko potwierdza „nihilizm piękna”. Idea „tego co piękne”, kontemplowana, jako zwieńczanie długotrwałego i pracowitego procesu erotycznej abstrakcji, okazuje się pusta; owo coś co „ani nie ginie ani powstaje, ani nie trwa, ani nie przemija”, to (że odwołamy się do innego platońskiego dialogu *Sofisty*) Niebyt, regulator ostatecznej niesprzeczności, tajny patron dialektyki. Kłopot, który piękno sprawia filozoficznej analizie, wynika z dramatycznej (czyli istotowo niezdolnej do spoczynku) natury tego, co powstające i ginące, co stające się, lecz mocą ciekawego procesu, w całej swojej znikomości niezbywalne. Życie „cementuje” dług piękna wobec pozoru, ich inherentny związek, który Idea próbowała kamuflować: „Największą intensywność powiązanie to [piękna i pozoru- G.M.] osiąga w istotach żywych i przejawiających życie - i właśnie tu dzieje się to w sposób wyraźnie spolaryzowany: w pozorze triumfującym i gasnącym. Wszystko, co żywe, jest bowiem wyjęte z dziedziny istotnego piękna - tym bardziej, im wyższy rodzaj życia reprezentuje, a zatem owo piękno w swych postaciach objawia się przede wszystkim jako pozór. Piękne życie, istotne piękno i piękno pozorne - ta trójca jest tożsama. W tym sensie właśnie Platońska teoria piękna wykazuje związek z jeszcze starszym problemem pozoru, kiedy po Uczcie zwraca się przede wszystkim ku pięknu żywemu, cielesnemu. Jeśli pomimo to problem ten pozostaje w spekulacji platońskiej ukryty, to dzieje się tak dlatego, że Platonowi jako Grekowi piękno przedstawia się jako co najmniej równie istotne w młodzieńcu jak w dziewczynie, podczas gdy pełnia życia większa jest w kobiecości niż w męskości”¹⁰². Podział na piękno, zdefiniowane w odniesieniu do dziejów i do natury, jest fałszywszy: piękno poświadcza pełen utajonej winy, alegoryczny spłot dziejo-natury z rozprawy o baroku. Bowiem tym, co odpowiada za władzę piękna, jest owa „pełnia życia”, które „zobowiązuje je” pozorowi - jest ona prawdziwą wierzytelnością, która wikła, wiąże, zespała je z kontekstem Natury. Piękno oznacza sposób, w jaki natura może ukrywać własną niepełność; rozbity, alegoryczny charakter i przepełniający ją żal, stanowi efekt domknięcia immanencji. Osobliwy smutek, wiążący się z niektórymi manifestacjami piękna, wyrasta z próby nadania ułomności właściwej wszystkiemu, co żywe i ostatecznie wyzute ze swoich imion, co nieme i bezsilne, wzniosłości Tajemnicy. Obchodzi ono pytanie, które

¹⁰¹Platon: *Uczta*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1957, s. 119.

¹⁰²W. Benjamin: *Goethego.....*, tamże, s. 169

musiałoby wstrząsnąć owym bezrefleksyjnym spoczynkiem w aurze - prawdę zjawiska, od której ucieka, bądź której istnienie czyni nieskończenie oddalonym. Dlatego prawdą pozoru jest niemożność pytania o prawdę. Pozór w pięknie można określić stygmatem, znamieniem osmotycznego związku z życiem - w każdej jego manifestacji musi tkwić stawanie się, jako puls upadłej natury i wola umknienia przed pytaniem. Nawet w martwych manifestacjach piękna ów pozór życia funkcjonuje, jako to co czyni je nieuchwytnym. Wyrwanie z dziedziny istoty jest ontologiczną charakterystyką wszystkiego, co estetyczne o tyle, o ile natura w nim pragnie się bronić przed niedyskrecją. „Pewien moment pozoru zachowany jest wszakże nawet w tym, co najbardziej nieżywe, jakby na wypadek, że okaże się ono piękne istotnie.[...] To raczej odsyła głębiej, ku temu, co w dziele sztuki w przeciwieństwie do pozoru można by określić jako pozbawione wyrazu, co wszakże poza tą opozycją ani w sztuce nie występuje, ani nie daje się jednoznacznie nazwać. Gdyż wobec pozoru pozbawione wyrazu pozostaje, aczkolwiek w opozycji, to przecież zarazem w stosunku na tyle koniecznym, że piękno, choć samo pozorem nie jest, przestaje być pięknem istotnym, kiedy pozór z niego znika”¹⁰³. To, co pozbawione wyrazu funkcjonuje jak platońska idea, która działa w tym, co piękne jedynie jako efekt jego zjawiskowego istnienia. Dlatego tylko konieczny splot i uwikłanie pozoru w konstytuowanie się istoty, czyni pozór niezbędnym pięknem. Można jednak również założyć, że pozbawione wyrazu jest samym milczeniem ducha w zjawisku, aporią tajemnicy, która tłumi możliwość znaku, poręczeniem po-upadkowego podziału. Idea odsyła do niezbornej zawartości zjawiska - istota to blokada, wewnętrzna sprzeczność iluzji, pozwalająca jej być pięknem. Wydaje się, że iluzja czysta, pozbawiona tego braku, a wraz z nim dumnych roszczeń do wzniosłości, nie mogłaby aspirować do statusu pozoru pięknego. Jednak wizja Benjamina nie ma nic wspólnego z nietzscheańskim odwróceniem relacji między zmysłową powierzchnią, a wypromieniowaną z niej, mocą słabości i resentymentu, ideą. Zmysłowy byt, który powala, pozbawionej głosu i bezbronnej istocie na wcielenie, również przejawia ontologiczną niestabilność. Mianem pozoru określić należy raczej relację wiążącą okrycie i to, co spoczywa w jego głębi, a nie samo fenomenalne odzienie. „Piękno nie jest pozorem ani powłoką dla czegoś innego. Samo nie jest zjawiskiem, tylko na wskroś istotą, a mianowicie taką, która istotowo pozostaje sama sobie równa jedynie pod osłoną. Niechby zatem wszędzie indziej pozór był ułudą- piękny pozór to powłoka tego, co w sposób konieczny najbardziej ukryte. Pięknem nie jest bowiem powłoka ani ukryty przedmiot, lecz przedmiot w swojej powłoce. Jednakże odsłonięty, ów przedmiot okazałby się nieskończenie niepozorny. Na tym zasadza się pradawny pogląd, że przy odsłanianiu zmienia się to, co odsłonięte, że równe sobie może ono pozostać tylko pod osłoną. W

¹⁰³Tamże

ten sposób wobec wszelkiego piękna idea odsłaniania staje się ideą nieodslaniania”¹⁰⁴. Podobnie jak nie sposób usunąć z piękna zmysłowego pozoru, tak nie można pozwolić by utracił on swój kłamliwy charakter. Żeby iluzja mogła stać się pozorem, musi zwodzić i gubić w niezdecydowaniu, musi otwierać jednakowe prawdopodobieństwo, zarówno względem swej ewentualnej prawdziwości, jak i swego domniemanego fałszu, musi znosić logikę sprzeczności. Pozór, który nie udaje że jest ideą, który nie zgłasza pretensji, nie obiecuje, nie oferuje idei jest prawdą, albo zwykłą zabawą, symulacją, oczywistą w swej kłamliwości. Piękno, żeby być pięknem, nie może być bez reszty estetyczne, nie może zamykać się bezpiecznie w ludycznym nawiasie, w autonomii czystej gry, jego bez-istota musi, przynajmniej tymczasowo, w swym pierwszym objawieniu, bądź nagłym wkroczeniu w percepcję, zgłaszać akces do prawdy. Ażeby pozór mógł istoczyć w pięknie, istota nie może ulec rozpuszczeniu w powierzchni, a przedmiot nie powinien całkiem rzec się siebie na rzecz osłony. Nawet jeśli to, co bez wyrazu, skryte pod osłoną miałoby być niekończenie znikome, to samo istnienie przedmiotu w osłonie, samo bycie-okrytym, tworzy ten splot, symbiozę, silny, dający siebie w tajemnicy pozór, nazywany pięknem. Właściwym miejscem piękna, jego siedzibą, źródłem, albo powierzchnią, strukturą w obrębie której się rozgrywa, jest owa wzajemna gra osłony i tego co osłonięte, ubioru i nagiego ciała; piękno odsuwa je od siebie i łączy ze sobą, sprawia, że rzecz musi pozostawać w osłonie, i że osłona musi coś zawierać. Nihilizm piękna wytwarza rodzaj mechanizmów immunologicznych, nie powalających mu się zaprezentować: sama struktura piękna wyklucza oczywisty cynizm, bezpośrednie zaprzeczenie istoty; pomimo iż piękno, w najgłębszej swej warstwie jest nihilistyczne, otwarcie nihilistycznym być nie może, piękno unika posądzeń o pustą złudę, dzięki temu, że jest pięknem, a zatem tym, co wszelką złudę usprawiedliwia, jako potencjalny moment prawdy. Nagość w ramach ekonomii wyznacza granice niemożliwości: nagość demaskacji, zdarcia zasłony, uchylecia tajemnicy nie daje się pojąć, sprawia bowiem, że piękno znika; logika obnażenia kłóci się z logiką piękna w najważniejszym punkcie: ta pierwsza przyjmuje, że wykonalne jest przeprowadzenie dystynkcji, oddzielenie pięknego pozoru od piękna prawdziwego, że możliwe jest nagie piękno bez osłony, albo istota poza zmysłowym okryciem; ta druga wyrasta z niemożności takiego rozzielenia: każde piękno istotne jest pięknym pozorem i odwrotnie, a osłona pojawia się, materializuje nawet na całkiem obnażonym przedmiocie, o ile jest piękny - okrycie się nie kończy, strój nie może zostać zdjęty, chyba, że wraz z pięknem; a nagość da się osiągnąć w równie niewielkim stopniu, jak „epifanię zasłony”, ekstazę powierzchni która do niczego nie odsyła, po nietzscheańsku dumnej ze swojej absolutnej przygodności.

¹⁰⁴Tamże.

Albowiem życie, które działa jako ten element piękna, oddający je we władanie pozorowi, samo jest mu nieskończenie zobowiązane; życie samo, w swej elementarnej nagości, jest pozorem winy tkwiącej we wszystkim co naturalne, odbłaskiem upadku, oddzielonym od sensu, i przez to widmowo niezbywalny. Innym imieniem tego pozoru życia, łączącego je ściśle z pierwotnym zawinieniem. „Los to splot winy, w który uwikłane jest to, co żywe. Splot ów odpowiada naturalnej konstytucji tego, co żywe, owemu jeszcze nie całkiem rozproszonemu pozorowi, od którego człowiek jest tak odległy, że nigdy nie mógł pogрузić się w nim całkowicie, a pod jego panowaniem to, co w nim najlepsze mogło jedynie pozostawać niewidoczne. Zasadniczo zatem to nie człowiek ma los- w rzeczywistości podmiot losu jest niemożliwy do określenia.[...]Los ten nie dotyka nigdy człowieka, lecz obecne w nim nagie życie, które mocą pozoru ma udział w naturalnej winie i nieszczęściu”¹⁰⁵. Winę i piękno łączy z pozorem równie ścisłą relację; obie one stanowią efekt redukcji do natury, do owego nieokreślonego widma, poręczającego czysto zmysłowe bycie. Pozór chce wprowadzić prawa jawienia się, tam gdzie panuje artykulacja, oczywistością oznaki zastąpić pracę znaku. Iluzja natury, nie naruszonej przez język łączy winę i piękno również na innym poziomie: obie redukują do spektaklu, do optycznego czysto fenomenu, próbując odebrać możliwość pytania, kwestionowania, podważania. Pozwolimy sobie w tym miejscu powołać się na Franza Kafkę, który pisze w liście do Gerty Bloch z 7 lutego 1914: „Im więcej osób wie o czymś cierpieniu, tym dotkliwsze jest to cierpienie, a jeśli nie dotkliwsze to bardziej nieczyste. Ale na pewno jest ono także dotkliwsze, ponieważ staje się ono bardziej fizyczne, patrzy się na nie cudzymi oczyma także od innych stron i jeśli przedtem człowiek sam wobec siebie mógł się zaciąć, całość jakoś pomniejszyć i wytrzymać, to teraz wobec tej wszystkim dostępnej fizyczności musi całą ranę otworzyć i musi się jej poddać aż do ostatka. A jeśli cierpienie nie staje się dotkliwsze, lecz tylko bardziej nieczyste, to jest może jeszcze gorzej, bo wtedy ze wstrętu traci się wszelką nadzieję, że zdoła się je przezwyciężyć”¹⁰⁶. Ból ujrzany, „osądzony” staje się obiektywną rzeczą, „staje się fizyczny”. W dwuznaczny sposób percepcja cierpienia podwaja je i czyni „nieczystym”. Osądzona, wystawiona na cudze spojrzenie rana, wchłania swego nosiciela, który „poddaje się jej do ostatka”. Dookoła bólu tworzy się osobliwa wspólnota sądu, skupiona wokół ciała, dzieląca je i pacyfikująca. Ta osądzana i zwielokrotniona, nieczysta boleść staje się winą. Zapewne tą osobliwą, depersonalizującą właściwość bólu przeradzającego się w spektakl, miał na myśli Benjamin nazywając przedmiot działania losu „nagim życiem”. Cierpienie

¹⁰⁵W. Benjamin: *Los i charakter*. Przeł. A. Lipszyc. W: Tenże: *Konstelacje.....*, s. 65.

¹⁰⁶F. Kafka: *Listy do Felicy i inne 1912- 1916*. Przeł. I. Krońska. T. 2. Warszawa 1978, s. 37- 38.

osądzone, zobiektywizowane, odpowiada za to, co w człowieku czysto naturalne, co bardziej cielesne niż cielesność, co odwołuje się do rdzennej, czysto witalnej podstawy bytu. Pojęcie „splotu” i uwikłania wskazują jednoznacznie na aktywność Światła Niższego, wikłającego, związującego, rozpinającego sieć konieczności nad każdą manifestacją istnienia. Liny, więzy i powrozy, które pozór splata w winie, mają być owym absolutnie uderzającym fenomenem, natychmiastową epifanią, mającą wagę najprzedniejszego argumentu. Dlatego wina jest spektakularnym, widzialnym momentem w symbiozie nagiego ciała i losu, widzialnością natury w tym, co się od czystej naturalności swoją językową formą uchyla. Niemożliwość obejścia oczywistości naturalnej winy, zadłużenia, ma wypchnąć „nagie życie” poza dyskurs. Niemota losu zbliża się tym samym do opalizującej tajemniczości i sekretności Piękna, aczkolwiek obrazuje ten moment działania Światła Niższego, w którym nie próbuje się ono nawet podszywać po światło Wyższe.

Wina jest pozorem jawnym i wystawienniczym, natomiast piękno skrytym, tajemniczym i kamuflującym; łączy je skłonność do milczenia i uczestnictwo w głębszym zakryciu - prawa, które za nimi stoi. Mogą stanowić dwie strony tego samego momentu: dwie modalności pozoru; może tutaj kryje się sekret różnicy pomiędzy rozświetloną twarzą Gert Wissing, a ciemnym obliczem Benjamina i jego pochylona głową, zagadkową pantomima ruchów wyrastających, być może, z zawstydzenia, z poczucia znikomości nagłego i poczętego skądinąd, jak nie dający się zidentyfikować, ból. Głębokie powinowactwo winy i piękna, pozwala wskazanie na innych, implikowanych przez naturę pozoru, podobieństw i powiązań. Powróćmy zatem do pojęcia aury, celem wyjaśnienia tego, co sprawia że dal spowijając, zmusza do milczenia. Aura łączy w sobie milczenie i światło, to tkanina z ciszy i blasku, a piękno, w swoim istotowym powiązaniu z pozorem, pełni rolę ich spoiwa, zszywającego je pulsu tajemnicy. Piękno pojmowane jako zasłona, ukrycie przed demaskacją, przed dążeniem do sedna i redukcją do istoty, łączy w sobie optyczne i językowe właściwości aury. Pozór nie pozwala na bliskość, która demaskuje: to on zawiaduje dalą, która rozpościera wymiar aury, oddala i domyka jej władanie. Nie pozwala na literalność pytania, na bezpośredniość mocy która upadła, spychając w rozdźwięk, albo dosłowność. Aura gwarantuje sens, daje iluzję całkowitego wcielenia, absolutnego utożsamienia przedmiotu z Ideą; oddalając rzecz, chroniąc ją przed bliskością i dostępem, przed byciem doświadczoną i poręczną, przybliża ją do Sensu, odbierając realność, rozpuszczając w potencji. W przeciwieństwie do języka, rozdawającego się bez ustanku na tożsamość znaku i inność jego adresu, aura zasypuje semiotyczny rozdźwięk. Ukrywając przed świadomością materialny nośnik znaku i usuwając sygnały jego istnienia, zszywa alegorię, dzięki czemu przedmiot i sens

stają się nieosiągalne. W ten sposób umocniony zostaje immanentny porządek. Gra przestrzeni, iluzyjna moc wycofywania i trzymania na horyzoncie, tego, co znikome, ma w tym wypadku charakter procederu dominującego: to, co zasłonięte i chronione dystansem, przybiera postać pięknej i niedostępnej, tajemniczej rzeczy; zyskuje aurę. W tym samym momencie, w którym alegoria rozdziela znak i sens; dal zszywa milczenie i światło; szew ten przeważnie imituje absolut wcielony, dostępny i nie odsyłający do niczego poza sobą samym. Wewnętrzne rozbitcie alegorii wskazuje na brak i niepełność doczesnego porządku, ten sam brak, który aura wymazuje samym swym istnieniem (właściwie rzecz ujmując: aura zawiesza istnienie na rzecz jawienia się).

Aura (jako pozór zasłonięty, pozór piękny, woal dali tworzący pozór piękna, realność iluzji będąca efektem podwójnego oddalenia - pozoru od istoty i od kontemplacji, recepcji - auratyczna dal spowija i chroni przed demaskacją) z jednej strony jest siłą formotwórczą (wydziela to, co oddala, nadaje pozór doskonałości i pełni, wizualizuje i demonstruje, czyni widzialnym i jawnym), z drugiej strony rodzi bezkształt i pogrąża rzeczy w chaosie (oddzielenie rysuje granicę, która, z jednej strony, ochrania i oddala to, co wydzielone i oddziela je od tego, co poza; zniekształca to, co inne, czyni świat bezkształtnym, chroniąc swój kształt i odrębność). Sakralność aury opiera się o dwuznaczność chronienia/oddalania; to, co spowite i oddalone czyni się jedynym i samowystarczalnym, przecina więź z przygodnością i bezkształtem, spychając je do roli ciemnego, amorficznego tła - aura, chroniąc i ocalając to, co piękne, jednocześnie czyni je nienaturalnym, osobnym, widmowym zrywa więź z naturą (zmuszając do nadmiernej ekspresji własną naturalność) i pojedynczością. To, co w ten sposób wyodrębnione (w całej rozciągłości znaczeniowej „wyodrębniania” jako wydzielania, oddalania, czynienia dostępnym i chronienia, oddzielonym i niedostępnym - jawność to dostępność niedostępnego) staje się upiornie samoistne, samowystarczalne na sposób demoniczny (jak i Kierkegaarda: demonizm to skrycie, które lęka się jawności). Również dlatego aura milczy; w jej głębi skrywa się bowiem nicość, pustka czystego bytu, niebyt tego co nie-przygodne, niezrodzone, nieśmiertelne - oddalone i chronione; sygnalizuje go wcielona w aurę, bezpłciowość aureoli. Drugą stronę piękna stanowi nicość, pozorność czystego bytu kamuflującego/wystawiającego swe naruszenie przez naturę. Miejscem aury jest pustka. „Oddalenie oddala samo siebie”; dal, jako własność aury nie oddala bowiem niczego konkretnego; czysta dal to efekt optyczny, jego działanie tworzy piękno. Piękno pozorne musi być demoniczne. Będąc miejscem kształtu, staje się pustką pośrodku chaosu. Nie znosi ono języka, który komunikuje i nazywa, samo ujawnia się bowiem w skrytości, w demonicznym zamknięciu. Aura milczy własną pustką. Dlatego aura,

niczym aureola, poręcza bezpłciowość duchowości w świecie; ujawnia i skrywa zarazem nieistnienie ducha nie-uwikłanego w materię.

Linia, kontur i obcość

Konflikt milczącego światła i rozgadanej ciemności łączy się ściśle z dyktatorską ekspansją zdecydowanej linii w niezdecydowaną sferę poplątanych kresek. Na niezliczonych rysunkach i szkicach śledzić możemy tę osobliwą dialektykę. Milczenie bowiem nie tylko rozbłyskuje, rozgarnia ciemności i ujawnia, ale wcina się, wrysowuje twardym konturem, zdecydowaną linią w rzeczywistość. Nawet krótki rekonesans po schulzowskich szkicach i rysunkach pozwala rozpoznać to samo napięcie, ten sam, ontologiczny w istocie konflikt, który nazначzył *Xięgę bałwochwalczą*. Ta sama sytuacja powtarza się nieustannie, w obsesyjnych obrazach spotkań dumnych wyniosłych kobiet z pożądliwymi, karłowatymi mężczyznami na ulicach, w perwersyjnych scenach rozgrywających się w małych salonikach i sypialniach (niekiedy u podnóża łóżek ustawionych, na prawach sennej logiki, pośrodku pustego i dziwacznie zminiaturyzowanego, jakby złożonego z małych kartonowych domków, miasteczka) na których naga żeńska postać lub grupa roznegliżowanych nimf przyjmuje hołdy ze strony czołgających się, również rozebranych, gnących się w nadmiarowym hołdzie, samców. Tym, co najbardziej zastanawia, jest ten sam nadmiar, który dostrzegliśmy w *Pielgrzymach*, nadmiar który niemal nagina linię, czyniąc eksces sceny bardziej jeszcze szokującym. Można oczywiście powrócić do kodu „masochistycznego”, interpretując widoczną w tych pracach monomanię jako symptom seksualnego zboczenia albo, jak zakładał np. Jerzy Ficowski, erotyczno-religijnego kultu¹⁰⁷. Jednak wzajemny stosunek postaci, jednakowy w każdym przypadku i hołdowniczy charakter scen, stereotypowy, powtarzalny, całkiem aseksualny w swej repetetywnej nudzie, i, co najważniejsze, groteskowej hiperbolizacji, każe nam z uporem kontynuować linię naszej analizy,

¹⁰⁷ Nie sposób przywołać w tym miejscu wszystkich, niezliczonych interpretacji tego motywu. Pozwolimy sobie na przywołanie najbardziej znanych klasycznych, podkreślając raz jeszcze, że tym co łączyło nawet najbardziej sprzeczne rozważania dotyczące tego wątku, było przekonanie o zastępczym, symbolicznym charakterze fetyszu (traktowanym albo psychoanalitycznie, jako reprezentację Rzeczy, albo w myśl lektury mistycznej, jako znaczące wyższego bytu i znak wzajemnego przenikania sacrum i profanum). Najpełniejszą legitymizację i rozwinięcie tego typu analizy zyskały już za sprawą słynnego eseju Jerzego Ficowskiego *Feretron z pantofelkiem* (tenże *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s.108-115), a wpływową jego realizacją były schulzowskie fragmenty *Polskiej literatury nowoczesnej* Michała Pawła Markowskiego (Kraków 2007, zwłaszcza s. 206- 207). Szanse na postrzeganie fetyszyzmu w innej perspektywie, nie opartą o logikę przedstawicielstwa i łączącą go z kryzysem rodziny, dawał wczesny i niesłusznie zapomniany (albo raczej przedwcześnie uklasycyzniony) tekst Artura Sandauera pt. *Rzeczywistość zdegradowana* (w: B. Schulz: *Sklepy...*, s. 7 – 33, lub Artur Sandauer: *Pisma zebrane*. Warszawa 1985 t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, s. 561- 582), rozwijający, we wciąż zaskakujący nowatorstwem sposób, wątek „mitu klęski erotycznej” i jego usytuowanie w imaginariusz europejskiego międzywojnia.

która pragnie być lekturą odległości, białych plam i miejsc „pomiędzy” - cierpliwą egzegezą przerwy i dystansu rozpostartego między bohaterami szkiców, wyrwy zięjącej pomiędzy nimi. Charakterystyczne wyolbrzymienie (ilościowe i figuralne) tego quasi- masochistycznego poddaństwa, mocno daje do myślenia. Postawa męskich bałwochwalców podbita jest absurdalnością tak dotkliwą, że wymazuje wszelkie erotyczne konotacje i tłumi nasze symplifikujące zapędy¹⁰⁸. Szybko staje się oczywiste, że na tych niezliczonych ilustracjach chodzi o coś więcej, albo mniej niż wyraz erotycznych frustracji; o ontologiczne spotęgowanie konfliktu seksualnego, albo o erotyzację ontologicznej dychotomii pomiędzy partykularnym, stającym się nie- bytem, a doskonałą niemal pełnią, transcendującą chaos linii.

Uwagę naszą skupimy na scenach umiejscowionych we wnętrzach, bowiem w tych, rozgrywających się na ulicy, deformacja męskich postaci nie jest jeszcze tak daleko posunięta. Na ulicach od kobiet oddziela ich (poza dystansem przestrzennym, wyrwą, która jest zawsze niezmienna) jedynie wzrost i niezmierna uniżoność, bariera gestów wyrażających oddanie. Poza tym mężczyźni zachowują rudymenty normalnej postawy, ich rysy jeszcze dają się rozpoznać (pomijając jeden rysunek, na którym dwóch osobników odwróconych do widza tłem, zgina się w ukłonie przed, oczywiście obojętną, kobietą), jakby ubranie i publiczny kontekst trzymały ich w ryzach. Wprawdzie ich niski wzrost i błagalne spojrzenie niosą w sobie bakcyl rozprężenia i wyraźny mimiczny eksces, jednak anonimowy strój, powszedni uniform urzędników, pracowników kancelarii i rencistów zadaje się być gwarancją formy, chroniącą przed rozpadem. Społecznie usankcjonowana typowość owych lubieżnych panów, nadaje ich spazmom nawet znamiona pewnej kurtuazji, odrobinę przesadzonej galanterii - jedynie różnica wzrostu, tak spotęgowana, że wręcz krzykliwa i dystans, wyrwa, absolutne rozdzielenie (tylko na jednym rysunku mężczyzna dotyka kobiety - całuje ją w rękę - jednak wyciągnięte ramię swoją długością ustawia i w tym wypadku, nieprzekraczalny dystans) dementują alibi stroju. Zupełnie, jakby Schulz, nie rysował ani kobiet, ani mężczyzn, ani nie szyfrował powikłanego, subwersywnego libido, lecz odległość - czysty dystans. Wzrost wyraźnie prowadzi w tym kierunku - tworzy radykalną różnicę, wbija klin, wcina się we wszelkie próby nazwania i określenia; jeśli masochizm, to jakoś niezmiernie uogólniony, nasycony „potwornością”.

¹⁰⁸ Nasz opór względem jednoznacznej seksualizacji tego motywu, zdaje się wspierać klasyczna interpretacja Artura Sandauera, pomimo iż dąży ona w trochę innym kierunku: „Kiedy Ojciec pada na kolana przed pogromczynią hodowanych przez siebie fantastycznych ptaków, przyziemną Adelą, jest to nie tylko demonstracja masochisty. Jest to pokłon, jaki dziewiętnastowieczna poetyczność składa brutalnej rzeczywistości nowych czasów; pokłon, jaki arkadyjskie dzieciństwo Schulza składa doświadczeniom jego lat męskich”. Por. A. Sandauer *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz: *Sklepy...*, s. 20.

Sceny te stanowią zaledwie preludium do infernalnych rytuałów rozgrywających się w sypialniach (kobieta na łóżku i przeważnie czołgający się przed nią, nagi, człekopodobny stwór) i jadalniach (roześmiana kobieta, albo grupa kobiet, otacza ponuro zgarbionego osobnika w stroju Adama, o zamazanych rysach). Tam to właśnie hiperbola, przesada i patos dystansu osiągają demoniczne szczyty i otrzymujemy w darze przewodnik po piekle.



Ilustracja 3 B. Schulz: Naga kobieta na kanapce, na dywaniku nagi mężczyzna, przed 1934, rep. za www.google.pl



Ilustracja 4 B. Schulz: Adoracja pantofla, dwie kobiety i mężczyzna, ok. 1936, rep. za www.google.pl.

Kobieta siedzi na tapczanie, albo na łóżku, z nogami rozpustnie wyciągniętymi, ze stopami czasem obutymi, czasem odzianymi w pantofelek (stopa bosa- stopa obuta- pantofelek który zamyka ciało i oddziela od podłoża, od otoczenia, bucik- futerał, bucik- osłona). Nadzy mężczyźni, źle narysowani, niedokończeni, rozmazani klęczą przed nią, wielbią jej nogi albo czołgają się przed jej stopą (albo pantofelkiem, dzielącym i uciszającym, wzbraniającym kontaktu). Siedząca na łóżku, na tapczanie lub na szezlongu kobieta, nie zwraca uwagi na te nędzne zabiegi (mężczyźni nieustannie się cofają, jakby nie byli w stanie dość się poniżyć), albo podpatruje na nie z lekceważącym rozbawieniem. Dystans zawsze jest zachowany: nawet jeśli któryś z homunkulusów przypadkiem dotknie stópki, to jakby nie dotykał; dystans zdaje się być absolutnie nieprzekraczalny; złudzenie dotyku, muśnięcie albo prośba chybionego gestu, to zarazem błaganie o (nie)możliwość kontaktu i naruszenia. W tym wypadku wszystkie elementy scenerii (łóżko, wykładzina albo chodnik, fragment miasta za oknem) współuczestniczą w męskim rozkładzie; bowiem owe czołgające się, płaszczące, leżące, pozbawione twarzy postaci

na naszych oczach wtapiają się w tło. Ruch, zmierzanie, pragnienie jest po ich stronie. Kobiety to nie dotyka, nawet jeśli jest bosa (pantofelek, zapewne, bardziej oddziela i chroni).



Ilustracja 5 B. Schulz: rysunek ołówkiem 1934, rep. za: www.google.pl.

Układ nóg, ręce wyciągnięte wzdłuż ciała, albo leniwie podpierające głowę, z dezynwolturą i pozorowaną groźbą oparte na biodrach; próżność i buta jako znamiona nieosiągalności (i niezakłócona precyzja ich sylwetek, kreska trzymając się równo i symetryczna, aby rozjaśniać, oddalać od tła i uwyrażniać) - piękno, niedotykane i obojętne; a więc okrutne i zamknięte (pantofelek, linia która strzeże i wzbrania, zamyka i ujawnia). Ręce otwierające się w błaganiu, posuwające się z czcią po podbiciu stopy, albo tuż przy ziemi, czy przywierające spazmatycznie do boków, lub ręce wysunięte w pozie skargi, w pozie nadmiaru i odsłonięcia, wystawienia i ujawnienia, dystansu i błagania, dystansu który ochrania zamyka i uwyrażnia - a zatem otwiera przestrzeń poza sobą, chroniąc przy tym siebie. Linie tworzące mężczyzn są niezdecydowane, nie wyodrębniają się z otoczenia, są chaotycznym kłębowiskiem, przyjmującym na chwilę ludzki kształt. Specyficzna „otwartość” ich sylwetek sprawia, że linie tworzą swarliwe zbiegowisko, poruszaną paniką urwanych kształtów, nieprzejrzystą masę. Odbiera to męskim cieniom formę; nie tylko nie odróżniają się zdecydowanie od otoczenia, ale zespalają się z nim, wybuchają: istna

feeria kresek, destrukcyjna moc nagłej eksplozji, chwilowe poróżnienie zaambarasowanych płaszczyzn. Niespójność mężczyzn, ich „szkicowy” charakter i niedokończenie, wywołuje wrażenie figuratywnej egzekucji, zupełnie jakby próbowano ich wymazać, jakby ręka rysującego przekreśliła ich w gniewie. Feeria ołówka, fantasmagoria zagryzających się linii ma tendencje do kumulacji - kreski łączą się na chwilę niczym atomy, by równie nagle rozpaść się i rozbiec na wszystkie strony. Kształt stanowi efekt sporu, męskie postacie są embrionami, wloką za sobą niechlujność stworzenia, niosą na sobie stygmat aktu twórczego. Twórca - rysownik nie zdecydował się jeszcze na nich, nie powołał ich jeszcze do życia, akt twórczy trwa, rozciągając wieczne niedomknięcie swojej władzy na oszalałą fanaberię gestów; owa panika linii jest efektem bezładnej i chaotycznej ruchliwości pierwotnych istnień, zanurzonych w wody płodowe, w stadium larwalnego pączkowania. Kształt ich sylwetek rysuje się - stają się dopiero przed naszymi oczyma, są schematami postaci, propozycjami form, zatraconymi w bolesnej genezie. Ten ruch, który wyrysowuje/ wymazuje ich niedokończenie ma jakiś związek z odległością - każdy, kto dość długo i z wystarczającym zaangażowaniem wpatruje się w te rysunki, nie może opędzić się od wrażenia, że gdyby męskie płody zdołały zbliżyć się do kobiety, mogłyby zyskać szansę na narodziny, że przezwyciężenie odległości dokonałoby uwieńczenia, dokończenia aktu twórczego. Wydaje się, że owe pozbawione twarzy, pierwotne, zatracone istoty, czołgając się przed kobietami, próbując zbliżyć się do łóżek, na których spoczywają, trzymając ich stopy, domagają się inkarnacji, błagają o wcielenie. To całkiem poza-erotyczne pragnienie odsłania się w nagości; nagość mężczyzn jest kolejnym znakiem otwartości i nieszczelności linii, kreska załamując się, staje się labiryntowa i niezdecydowana, skłócona sama ze sobą¹⁰⁹. Być może Schulz próbował narysować niemożliwość „stania się” tego, co skończone, oddzielenia się śmiertelnego bytu od aktu twórczego, albo niemożliwość kobiecej pełni, obcość precyzji i piękna kobiecych sylwetek. U Schulza nawet całkiem nagie kobiety nie są obnażone; tworząca je linia jest skrupulatna i pełna, idealnie odgranicza biel, nie pozwalając jej na stoczenie się w chaos, szarość i rozpustę gryzących się elementów. Kobieta na tych obrazach i szkicach jest obca obcością tego, co niestworzone, zwieńczone i domknięte. Obojętność kobiet ma więc charakter epifanii nie-światowego, nie- stworzonego, nie-przygodnego. Nic dziwnego, że wzbudzają one tak chorobliwe zainteresowanie - one są narysowane w pełni, one istnieją, cięcie ustanawiając je, ich linię, jest absolutnie precyzyjne (oówek jak skalpel)- wcinają się one, wrysowują nieubłagane i okrutnie, demonstrując oszalałym, bezkształtnym larwom inną zasadę istnienia-immanentnego, po pogańsku spełnionego. Możemy tylko powtórzyć za Szolmą z *Genialnej*

¹⁰⁹ N temat motywu linii, arabesków i ornamentów w prozie Schulza i tworzonych na jej przestrzeni stylistycznych figur, por. K. Stala: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w prozie Brunona Schulza*. Warszawa 1995, s. 208 - 2014

epoki, kontemplującym z mieszaniną pożądania i zgrozy pantofelek Adeli (w więc argument ostateczny, przygwożdżenie, znak rozprzestrzenienia, znak- granica lub granica-wymiar; jeszcze do tego wrócimy): „Tego Bóg nie powiedział- rzekł- a jednak jak mnie to głęboko przekonywa, przypiera do ściany, odbiera ostatni argument. Te linie są nieodparte, wstrząsająco trafne, ostateczne i uderzają jak błyskawica w samo sedno rzeczy. Czym zasłonisz się, co im przeciwstawisz, gdy sam już jesteś przekupiony, przegłosowany i zdradzony przez najwierniejszych sprzymierzeńców. Sześć dni stworzenia było bożych i jasnych. Ale siódmego dnia Bóg załamał się. Siódmego dnia uczuł on obcy watek pod rękami i, przerażony, odjął ręce od świata, choć jego zapal twórczy obliczony był jeszcze na wiele dni i nocy”¹¹⁰.

Ojcowska nicość, majak nakładany przezeń na martwą nieruchomość bytu, musi ulec iluzji bardziej zdecydowanej, mocniejszej, podstępnie narzucającej przekonanie o własnej realności. W ten sposób, wszystko co znajduje poza oddalającą obręczą milczenia, dotknięte zostaje ontologiczną chorobą. Adela przeistaczając się w posąg, odbiera jakubowemu słowu stałość skupienia, zmuszając do ujawnienia stanowiącej je niestabilności, przywracając natomiast bolesną stałość ojcowskiemu ciału. Nie wystarczy więc jedynie zmuszenie mówiącego do milczenia; istotne jest również rozprężnięcie i rozwiązanie kłopotliwego kompleksu, który za słowem stoi. Albo, o zdementowanie iluzji sprawiającej, że za słowem stoi cokolwiek. Śmierć, tkwiąca w Ojcu, stanowiąca grunt jego twórczej działalności, zostaje wywołana jednym gestem, całkowicie rujnując zabezpieczony nicością słowa, aktywny niebyt Jakuba. Nieruchomość, zamrożenie w pełnej powagi pozie, zdaje kłam pokątnej ruchliwości nie przytwierdzonych do podmiotu predykatów, wirówce barw poza jakąkolwiek powierzchnią, samorodnej pracy wywołanych z pustki kształtów. Tożsamość bóstwa wydaje Jakuba na pastwę demonów zaniku. „Tak siedziała, przez cały czas trwania tej sceny, całkiem sztywno, z wielkimi trzepocącymi oczyma, pogłębionymi lazurem atropiny, z Pauliną i Poldą po obu bokach. Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczami na ojca. Mój ojciec chrząknął, zamilkł, pochylił się i stał się nagle bardzo czerwony. W jednej chwili lineatura jego twarzy, dopiero co tak rozwichrzona i pełna wibracji, zamknęła się na spokorniałych rysach”¹¹¹. Ojciec zwija się, zamyka się w sobie, kurczy się. Rozszerzenie, gra, metamorficzna wszechmoc towarzyszące słowu, nikną, w przygaszonym i nagle spokorniałym ciele. Elementem wywłaszczającym zdaje się być wstyd - automatyczny i niezależny od świadomości, mimetyczny poniekąd, rujnujący, niczym za pociągnięciem niewidzialnej linki, powidok jakubowej obecności. Rozpad ten i

¹¹⁰B. Schulz : *Sklepy.....*, s. 161.

¹¹¹Tamże, s. 68.

kurczenie reprodukuja poza- słowną wzniosłość. Jakub przeistacza się nie tylko w czyste ciało, bierny reprezentant pokory i upokorzenia, ale i w lustro dla żeńskich bóstw. Oczy Pauliny i Poldy, ustawionych po bokach stojącej w centrum Adeli (wzbraniające dostępu i oddalające ją) stanowią pierwszy stopień odbicia; oczy Adeli, ich nieruchome światło, rozpływające się w refleksach spojrzeń dziewcząt, uderza z całą mocą w skulonego i „zamkniętego” Jakuba, czyniąc zeń naczynie na ów dziwaczny blask, nie mający źródła i osobiwie wszechobecny, będący emanacją nieruchomej stanowczości Adeli i dziewcząt. Zamknięcie owo, inwazja tożsamości w fizjonomię (od tej chwili jedynie kryptę zaprzeczonego logosu), dopełnia ofiarniczej powagi obrzędu (słowo wymazywane i oddalane). Ustawienie kobiet (Adela w centrum, szwaczki po bokach) ma charakter ekspansji - Adela wydzielona, centralna, promieniuje ciszą, a dziewczęce figury, podwajające, ale zarazem dające miejsce i osłaniające, eksponujące i ukrywające, łączą się, w tym chroniącym i poświadczającym odbijaniu, z bierną bezradnością wcielonego ojca. Struktura jawnego wystawienia i świetlistej ekspozycji, odwołuje niestabilność jakubowej substancji, który pod naporem sterylnej widzialności, powraca do pustki i niebytu. Słowo które zmilkło, to słowo którego nigdy nie było, to słowo odwołane i zdementowane, którego nawet pamięć, ów zbiornik bytów nieobecnych i bezprawnych, nie chroni (słowo nielegalne i cisza legalności, wyrok tego, co pozasłowne, uśmiercenie i delegalizacja słowa - zaklęcia). Ten bezprawny akt, niemożliwa wypowiedź, nie osłania już swego nosiciela, opada zeń, niczym naskórek, łuska, osłona. Teraz to Adela, zasłonięta milczeniem i powagą dziewcząt przed wszelkim słowem, nadaje ojcowskiemu ciału niezbywalną konkretność zawstydzonego korpusu. Milczenie i nieruchomość, milczenie i statyka, milczenie i oddalenie- to władza stałości pozorującej substancjalność, nieuchronności i niezbywalności odsłaniających się w letargu zamkniętych członków.

Jako zapowiedź ostatecznej kompromitacji Ojca, należy potraktować pewien, opisany w *Ptakach*, epizod. Natrafiamy tutaj na ślad inwariantu, niezmienną formę stosunków pomiędzy Jakubem a Adelą. Ojciec zdaje się być „uczulony” na Adelę: kiedy tylko znajdzie się w pobliżu jej tajemnego władania, ulega kompromitującej, somatycznej dekompozycji. „Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaniną strachu i rozkosznego dreszczu wszelkie manipulacje Adeli. Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiałymi ruchami posuwała szczotkę na długim drążku po podłodze, było to niemal ponad jego siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosila się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu. Jego wrażliwość na łaskotki dochodziła do szaleństwa. Wystarczyło,

by Adela skierowała nań palec ruchem oznaczającym łaskotanie, a już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatraskując za sobą drzwi, by wreszcie w ostatnim paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu pod wpływem samego obrazu wewnętrznego, któremu nie mógł się oprzeć¹¹². Wydaje się, że nie unikniemy jednak pokusy wy tłumaczenia erotycznego, bowiem dar ciała i odległość innego ciała, dwuznaczność nagłego hołdu, choć nadmiarowa, kusi nasz język, jego nieświadomość. Język również pragnie, nawet jeśli chroni i oddala swoje znaki od nieświadomego uwiedzenia, bądź źródła. Jak wspomnieliśmy, podpatrując na schulzowskie rysunki, eksces napięcia jest tak duży, że sublimuje to co erotyczne w stronę ontologii, napinając do granic możliwości typowo seksualną asymetrię, czyniąc uwiedzenie cielesne problemem bytowym. Wystarczy zwrócić uwagę na grę substytucji. Odległość pomiędzy sprzątającą dziewczyną, a Ojcem jest przepastna, pomimo przestrzennej bliskości. Adela nie dotyka Jakuba, jedynie zapowiada dotyk, serią niepozornych ruchów. Dotyk w ogóle nie mieści się w logice tego opisu: energia oddalając ich od siebie tworzy pole magnetyczne, każąc widmu spełnienia, uciekać i skryć się jeszcze dalej niż skompromitowany Jakub. Ojciec nie osiąga szczytu podniecenia, gdyż w porę „ucieka”. Prawdziwa eksplozja „orgazmu” ma miejsce na widok długiej, fallicznej sunącej po ziemi „szczotki”, a nie samych manipulacji Adeli, podczas których Ojciec zachowuje jeszcze rozpustną i uważną wnikliwość vouera. Ciało Ojca, eksplodujące w orgazmie, staje się nadmiernie wyrażne: wstrząsane drgawkami, niczym echem elektrycznych wyładowań, topiące się i pozbywające się frenetycznie fizjologicznych substancji, wreszcie bezradne w nagłej, na poły instynktownej ucieczce, dość smutno kontrastuje z fizyczną nieokreślonością Adeli, która poza „chżyłością ruchów”, sprawia wrażenie wyzbytej jakichkolwiek somatycznych cech. Właściwie ucieczka nic nie zmienia: nawet blisko Adeli, Jakub pozostawał od niej oddalony, a ucieczka „przez wszystkie pokoje” zdaje się być jedynie formą zniwelowania tej przepastnej dali; bowiem to co nieobecne w zasięgu ręki, daje się posiąść we wspomnieniu, wyobrażeniu, w akcie imaginacyjnej substytucji. To coś więcej, i mniej zarazem niż autoerotyczna bezradność; ojciec bowiem, nie mogąc znieść Adeli rzeczywistej i spotykając ją jedynie w oddaleniu, leżąc na brzuchu zamknięty w pokoju, pogrążony w poniżającym akcie, śmieje się. Śmiech ostatecznie otwiera jego ciało, dokonuje dzieła podwójnego oddalenia: Jakuba od niego samego, od jego ciała, i od obiektu, zyskującego niemożliwą do zniesienia, transcendentalną nieosiągalność. Wybuch śmiechu wiąże się z całkowitą ambiwalencją, która od początku czała się w „mieszanie strachu i rozkosznego dreszczu” z jaką śledził ruchy Adeli, śmiech otwiera tkwiące w nim rozprężenie, absolutną wielość i niezdecydowanie, potęguje nieokreśloność

¹¹²Tamże, s. 54

objawioną już w orgazmie Jakuba, wahającym się pomiędzy najwyższą rozkoszą, a zwierzęcym przestraczem. Wraz z optyczną stabilnością podglądacza, ojciec traci jedność i tożsamość - spostrzeżenie tego, zmusza nas do potraktowania jakubowej ucieczki jako ostatniej, z góry skazanej na niepowodzenie, próby ratowania resztek ego. Dlatego „przerabianie we wspomnieniu” sceny spotkania ma dwa aspekty: ocalenie doznania, które bezpośrednio przeżywane jako katastrofa, sens zyskać może jedynie w oddaleniu i dystansie oferowanym przez pamięć: przedmiot uwodzący budowany jest bowiem z resztek bezsensownego podmiotu rzeczywistego. Drugi aspekt jednak, o wiele ważniejszy dla naszych rozważań, każe zakładać, iż wyobrażenie jest próbą pośredniego zwycięstwa, zachowania epistemicznej kontroli nad traumatycznym doświadczeniem, a co za tym idzie, odbudowania jedności „ja”, którą zetknięcie z Adela zburzyło. Pożądanie rozkładu, powoduje drgawki i konwulsje niczym przedśmiertny dryg. Nie chodzi tutaj jednak o stereotypowy konflikt Erosa z Tanatosem, ale o zdolność do rozkładania podmiotu, cofania jego skończoności, rozplątywania węzła jego jedności, w posiadaniu której zdaje się być Adela. Spotkanie z nieobecną, niestworzoną idealnością budzi w Ojcu uśpioną śmierć, wywołuje widmo wielości i rozkładu. Przedstawienie Adeli jako uosobienia aktywności, nieobecnej na scenie pożądania, informuje o właściwej stawce gry. Chodzi o to, aby oświetlić właściwą „jakość” ojca, niczym reflektorem, wedrzeć się w wypełniający go śmiertelny mrok. Adela unieobecniając się, czyni ojca obecnym aż do zaniku: kompromitacja ta nie tyle poniża, ile czyni widzialnym, odsyłając to, co niewidzialne do niebytu. A widzialny Jakub, to wiązka cech, śmiertelny taniec właściwości bez kontroli ego, trudny do zażegnania osobowości cząstkowych, gotujących się do całkowitego zamilknięcia, fragmentów ciała, dojrzałych do finalnej atrofii. Czytamy bowiem w *Nawiedzeniu*: „Mój ojciec powoli zniknął, wiądnął w oczach. Przykucnięty pod wielkimi poduszkami, dziko nastroszony kępami siwych włosów, rozmawiał ze sobą półgłosem, pogrążony cały czas w jakieś zawile wewnętrzne afery. Zdawać się mogło, że osobowość jego rozpadła się na wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni, gdyż kłócił się ze sobą głośno, pertraktował usilnie i namiętnie, przekonywał i prosił, to znowu zdawał się przewodniczyć zgromadzeniu wielu interesantów, których usiłował z całym nakładem żarliwości i swady pogodzić. Ale za każdym razem te hałaśliwe zebrania, pełne gorących temperamentów, rozpryskiwały się przy końcu, wśród klątw, złorzeczeń i obelg”¹¹³.

Tekst „pozostawia w obwodzie” erosa, zmazując i ujawniając zarazem, znaki jego obecności. Oddala to, co erotyczne odbierając mu kontekst, ale zarazem otwiera go, transcendując go i czyniąc modusem, strukturą, modelem dla wyjaśnień szerszych - znosząc dosłowność,

¹¹³Tamże, s. 50.

zachowuje ją i „trzyma w pogotowiu”. Czyni to nierozwiązywalnym splot erosa i ducha, zamazując i łącząc to, co nagłe zamilknięcie Adeli pragnęło oddzielić i ustawić naprzeciw siebie. Wcielenie, inkarnacja, poniżenie Ojca kompromitują pretensje męskiego erosa, zakotwiczone w roszczeniu logosu do wzniosłej bezcielesności. W tym znaczeniu niepojęty rytuał nakłada się na odwieczny schemat kulturowy. Kobieta pełni rolę tej, która ofiarowuje, daruje ciało, sama w pewnym sensie pozostając poza nim. Sam akt staje się na wskroś dwuznaczny i w każdych niemal okolicznościach może spełnić się jako broń. Ciało jest dziełem kobiecego milczenia dopełniającego i wcielającego erosa mężczyzny. Męski eros jest czystą biernością czającą się do skoku, możliwością skazaną na aporetyczną wzniosłość. Jedynie ostrze kobiecego milczenia, czysty akt podważający możliwość, stwarza obietnicę trwania przy ciele, w którym męska pustka się gubi. Milczenie owo, nigdy nie objawia się kojącym i spokojnym wyczekiwaniem, a nawet nie objawia się nim nigdy, chyba że w najbardziej dręczących i niedorzecznych rojeniach. Geniusz kobiecego gestu potrafi bowiem doskonale się obyć bez wzniosłości ducha, który popisuje się w nieskończoność martwym uporem, trwaniem w jałowym poczuciu mocy, odmową udziału w aurze i panicznego lęku przed wcieleniem. A zatem erotyczny w istocie aspekt przymusu, płynącego ze strony Adeli, pełni rolę demaskacji, pułapki czyniącej ducha zakładnikiem własnej nieświadomości. Redukcja czystości do pragnienia, pełni do braku, niezawisłości do niewoli jest odmianą chłodnego i zwycięsko - witalnego redukcjonizmu dziwki, która na słynnych wczesnorenesansowych sztychach obywatela przejażdżkę na grzbiecie filozofa. Ucieleśnienie nie służy pragnieniu, ale je ujawnia.

Ujawnienie niestałości słowa staje się możliwe, w przypadku braku jakiegokolwiek jawnie fizycznego kontaktu, przez szczególną modalność wzroku. Scena podminowana jest grą spojrzeń, której zawiła architektonika stanowi o milczącej powadze tajemnego seansu. Zdaje się więc, że oczy są w tym dramacie niezwykle istotne, bowiem po zamilknięciu słowa, po zduszeniu ojcowskiej elokwencji, okazują się one jedynym środkiem porozumienia. Oko, twarda mowa jego obojętności, zastępuje język, zawsze niepewny siebie, od samego siebie oddzielony, wycofany. Jak pamiętamy, spojrzenie zapoczątkowało scenę: „Adela spojrzała na zegarek na bransoletce, po czym porozumiała się spojrzeniem z Poldą”¹¹⁴. Oko Adeli ma zdolność do kierowania, przewodzenia - jej milczenie jest wspomagane przez pewność optyczną, która podporządkowuje sobie wszystko i napina włókna rzeczywistości. Adela, za pomocą oczu, kieruje Pauliną i Poldą, jej wzrok stanowi centrum tajemnego kręgu sprawującemu sabat nad ojcem. To spojrzenie Adeli, zwielokrotniane i podtrzymywane przez spojrzenia dziewcząt do szycia,

¹¹⁴Tamże, s. 68.

dokonuje pracy milczącego wywłaszczenia. Adela ma po swojej stronie światło, które wypromieniowuje, aby nadać sobie władczą niedotykalność, oddalając się od siebie, czynić niespójną i rozprzęgniętą realność podległą. Oko Adeli ujarzmia i wycisza. „Tak siedziała przez cały czas tej sceny, całkiem sztywno, z wielkimi trzepocącymi oczyma, pogłębionymi lazurem atropiny, z Pauliną i Poldą po obu bokach, Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczami na ojca”¹¹⁵. Oczy Adeli są nieludzkie, oczy-mechaniczne lub oczy- atrapy, szklane i nieruchome. Ich sztuczność różni się jednak wyraźnie od czysto odtwórczej nienaturalności oczu Pauliny i Poldy, które, w przed powrotem Adeli, zasłuchane w ojcowski monolog „siedziały nieruchomo ze szklanymi oczyma”¹¹⁶ - wzrok dziewcząt oddziałuje jak spojrzenie lalek, ich oczy - to wypolerowane szklane gałki, którym przysługuje jedynie zdolność do odbija i odzwierciedlania. To oczy podatne na insynuacje, narzędzia i rekwizyty, mechanizmy, które można dowolnie nastroić, puste i pozbawione inicjatywy. Wszak to wielkie trzepocące oczy Adeli kierują trajektorią unieszkodliwiającego światła; szklane oczy dziewcząt jedynie odbijają ten promień. Oczy Adeli, pomimo swej sztuczności, są „pogłębione lazurem atropiny” - imitują życie w sposób do tego stopnia niezawodny, że nie można ich blasku odróżnić od siły żywego spojrzenia; potrafią je symulować tak doskonale, że da się nawet posądzić je o „głębię” - głęboka imitacja bądź nie-powierzchowna iluzja. Martwe oczy Adeli działają i ujarzmiają obcą realność. Schulz, bowiem, starannie oddzielał oko aktywne, choć pozbawione życia, którego martwota pozwala na władczą promienność, bezruch konieczny do utrzymania kontroli nad krnąbrną materią, od oka pożądlivego, pragnącego, ruchliwego w swej łapczywości i od oka pokrytego bielmem, skierowanego do wewnątrz, zatraconego w otchłannej cielesnej introwersji. Podczas swojego chwilowego triumfu, kiedy wydawało się że podporządkował sobie dziewczęta do szcicia i, pod nieobecność Adeli, przeciągnął je na stronę ruchliwości i bezmiaru, Ojciec próbował utrzymać swe efemeryczne panowanie i podkreślać wagę wypowiedzanych słów za pomocą oka cynicznego i łapczywego, pragnącego i ironicznego, oka żywego i triumfującego, przez sam fakt swojej witalności poddanego influencjom, wpływom i namiętnościom. „Przemykał jedno oko, przykładając dwa palce do czoła, chytrłość jego spojrzenia stawała się wręcz niesamowita. Wwiercał się tą chytrością w swe interlokutorki, gwałcił cynizmem tego spojrzenia najwstydlwsze, najintymniejsze w nich rezerwy i dosięgał wymykające się w najgłębszym zakamarku, przypierał do ściany i łaskotał, drapał ironicznym palcem, dopóki nie dołaskotał się błysku zrozumienia i śmiechu przyznania i porozumienia się, którym w końcu musiało się

¹¹⁵Tamże.

¹¹⁶Tamże.

kapitulować”¹¹⁷. Oko ojcowskie jest okiem węzowym, chytrym i hipnotyzującym, zarazem okiem retorycznym, dwojącym się i trojącym w słownej ekwilibryście, próbującym zdominować, doprowadzić (gwałtownie i chytrze, bezwzględnie i uwodzicielsko zarazem) do „zrozumienia” - oznaki kapitulacji i poddania się. Ponadto oko Jakuba stanowi ekwiwalent męskiego erosa, to oko-fallus, gwałcący i zmuszający do uległości. W tym układzie, śmiech i zrozumienie stanowią odpowiednik otwartego gwałtem ciała, znaczące uległości i poddania - dekomponują, pozwalają na penetrację wnętrza przez zwycięskie słowo, pomagają je ujarzmić i przywłaszczyć. Zarazem ojcowskie oko ma dwuznaczność; ani jednoznacznie brutalne, ani dyskretnie uwodzicielskie, lecz chytre i wierzące (znów obrazy penetracji, wnikania w otwarte ciało, przebijania) kamufluje i przysłania swą pokątną, falliczną ofensywę. W tym znaczeniu wielkie, rozszerzone (sztuczne i nieprzekupne) oczy Adeli dokonują kastracji ojcowskiego, chytrego i dwuznacznego oka. „[...]złożył się nagle w sobie, zapadł i znikną[...]siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczonej oczyma”¹¹⁸. Milczenie, spektakl władczej odmowy, królewskiego zaprzeczenia, kulminuje w zjawisku sztucznej głębi, albo szklanego, nieprzejrzystego spojrzenia, sytuującego się poza antytezą sztuczności i cielesności, bierności i inicjalności, oka zarazem zamkniętego i martwego, jak i żywego, promieniującego, oka-pozoru i oka-aporii, zaprzeczającego i odmawiającego prawa do istnienia swemu retorycznemu dwuznacznemu, chytreemu i cynicznie uwodzicielskiemu przeciwnikowi. Na tym jednak bynajmniej się nie kończy schulzowska filozofia spojrzenia. Istnieje jeszcze inny rodzaj oka: oślepiiony i pokryty bielmem, zatracony i zmętniały, skorumpowany pożądaniem, lub śmiertelnym rozkładem. Takie „wewnętrzne spojrzenie” i oko „zwrócone do środka”, posiada kuszony przez ciemność Ojciec w *Nawiedzeniu*: „Od dni, od tygodni, gdy zdawał się być pogrążonym w zawiłych, kontr- korrentach – myśl jego zapuszczała się w tajne labirynty własnych wnętrzości. Wstrzymywał oddech i nasłuchiwał. I gdy wzrok jego wracał zbiegał i mętny z tamtych głębin, uspokajał go uśmiechem”¹¹⁹. Oko białe i pozbawione źrenicy, biała, ruchliwa gałka, oko-urzeczwione, oko- artefakt, wynik zawiłej introwersji i wnikliwej auto-penetracji; jego oślepiona i milcząca biel przeciwstawia się zarówno martwej i nieosiągalnej władczości oka Adeli, biernej sztuczności oczu- atrap Pauliny i Poldy, jak pełnemu wymowy, labilnemu oku, którym ten sam Jakub operował w trakcie swej przemowy. Białe niewidzące oko nie spogląda i nie działa, ale żyje, w trudny do zaakceptowania sposób, odwrócone od światła, jakby wywrócone na drugą stronę, pulsujące niesamowicie i opalizujące w czarnej gałce. To niewidzące, i pozbawione inicjatywy spojrzenie (właściwie nie-spojrzenie, albo negacja

¹¹⁷Tamże, s. 66.

¹¹⁸Tamże, s. 68-69.

¹¹⁹Tamże, s. 49.

spojrzenia, czy, po battaile'owsku, spojrzenie wewnętrzne, negujące światło, i zrywające z stereotypową teleologią wzroku, i teologią widzenia, pojmowanego jako wychodzenia z siebie, ku temu, co inne) może być również efektem pożądania, rezygnacji z subiektywnej władzy na rzecz libido; absolutna optyczna bierność, sygnał utraty więzi ze światem, wyraża zakusy rozdwójonego w sobie i dekomponującego się pod naciskiem pragnienia, ciała. Ofiarą samo-alienacji wzroku pada Emil, pokazujący Józefowi pornograficzne ryciny - wycofanie się do siebie sprawia, że oko, podobnie jak subiektum ulega dekapitacji: „Z mgły twarzy wyłoniło się z trudem wypukłe bielmo bladego oka, wabiąc mnie figlarnym mruganiem” [*Sierpień*]¹²⁰. Pograżone w letargu, uległe i po kobiecemu otwarte oko, nie penetruje i nie gwałci, jak zwycięskie oko Ojca, lecz „kusi figlarnie”, raczej muska niż dotyka - ponieważ jest puste i całkowicie pozbawione zdolności widzenia, może pełnić jedynie rolę symptomu, znaku pożądania. Mruga ono w inny sposób niż oko Adeli, które „trzepocze” sztywno i mechanicznie, które, „pogłębione lazurem atropiny”, redukuje się do źrenicy, do czystego patrzenia, które oślepia i oświeśla, przenika, ale nie wwierca się i nie gwałci, nie napotyka wszak żadnego oporu, żadnej obcości, która wzbraniałaby mu dostępu - zwycięski reflektor martwego spojrzenia, nadający przestrzeni absolutny i trudny do przekroczenia wymiar.

Wygnyany przez Adelę Ojciec przebywał w mroku, ciemności, zespolony z nim, wydawałoby się, ostatecznie. Istniał tylko pod osłoną nocy, z którą do tej pory walczył, na której kuszenia odpowiadał bezradnym sprzeciwem. Adela zepchnęła go do tej sfery, czyniąc zeń stworzenie lunarne, które, podobnie jak karakony i subiekci, bezpiecznie czuje się jedynie ukryte w mroku, poza obrębem wywłaszczającej jawności. Dlatego, zespolony z nocą, zesłany do odległego pokoju i zapomniany, jedynie nieśmiało i z najwyższą ostrożnością, zdobywał się na wyprawy do innych części mieszkania, poddanego już wówczas, całkowitej władzy Adeli. Stan rzeczy ten, jednak, szybko uległ zmianie, bowiem piękno dostępne i łatwe, kokieterijne i uładzone, oznaczone imionami „dziewcząt do szycia” Pauliny i Poldy, przywabiło Ojca do siebie, wciągając go w swoją świetlistą, iluminującą domenę; było to, to samo piękno, które wcielone w Adelę, odpychało go swoją ostatecznością i ontologicznym zdecydowaniem. Jakub stał się mimowolnym obserwatorem i uczestnikiem krawieckich czynności dokonywanych przez dziewczęta, skuszony ich poręcznym pięknem i, łatwą do oswojenia, doskonałością. „Podczas jednej ze swych wędrówek wieczornych po mieszkaniu, przedsięwziętych pod nieobecność Adeli, natknął się mój ojciec na ten cichy seans wieczorny”¹²¹. Zauważmy, że była to jedynie „jedna z

¹²⁰Tamże, s. 45.

¹²¹Tamże, s. 62.

wielu wędrówek”, można więc założyć, że ojciec, niczym klasyczny banita, odbył już wiele takich peregrynacji „pod nieobecność Adeli”. Podział wpływów był więc całkowity - tylko nieobecność Adeli umożliwiała Jakubowi wędrówki po domu. Można jednak pójść dalej - tylko nieobecność Adeli umożliwiała ojcu ruch i aktywność, pod jej wpływem nieruchomiał i rozpadał się, ulegał całkowitej dekompozycji. Tylko półmrok i nieobecność tej, która półmrok negowała, pozwalała ojcu na aktywność. Ojciec istniał tylko w przerwach, otwartych przez nieobecność Adeli. Mamy tutaj wyraźne naświetlanie wpływu, jaki Adela miała na ojca; opierał on się na absolutnej władzy nad bytem Jakuba, była ona władna mącić fikcję ojcowskiej obecności, doprowadzać do śmieszności uroszczenie, jakim było całe jego (pośmiertne wszak) istnienie. Adela unicestwiała ojca, jej nieobecność, bądź nieuwaga przywracała go do życia (ciemnego, zakotwiczonego w strefie mroku, poza denuncjacją światła).

Pozór i czekanie

Skąd bierze się zagadkowa władza Adeli? Jak wytłumaczyć ową odległość, dystans, przepaść (która oddziela i chroni, odwleka i przybliża) nadające jej formę istoty transcendentnej? Wydaje się że jej ontyczny kontur jest równie rozmazany jak ojcowski, jednak przeciwieństwo zdaje się być zasadnicze. Nieokreśloność Adeli wzmacnia bowiem jej obecność: byt rozrzedzony stabilizuje się w swoich granicach, zupełnie jakby nieuchwytność przybliżała do istoty, albo pozwalała na obecność zwielokrotnioną i pełniejszą, taką, która zmusza Jakuba do bezwzględnej kapitulacji. Owa nieuchwytna widzialność, owa tożsamość odroczonej bądź wycofanej wiąże się, co już wielokrotnie podkreślaliśmy, ze światłem. Adela wprawdzie stanowi centrum świetlnego kręgu, jednak nie ona rodzi światło - pozostaje jego centrum, ale osobliwie przesuniętym, zupełnie jakby to, co czyni widzialnym i ujawnia, samo nie mogło być widzialne ani nie mogło zostać ujawnione. Dlatego pozostając przyczyną światła, Adela odmawia bycia jego źródłem: rodząc światło, pozostaje w cieniu. Dlatego pełniąc rolę przesuniętego (bo nie- źródłowego, niedostępnego) centrum świetlnej gry i milczącej mszy (oczy podbite atropiną, błyszczący pantofelek, tarcza zegarka), przemieszcza i przesuwa rzeczywistość wobec niej samej, pokrywa ją patyną nieosiągalności. Milczenie i światło dyktują warunki metamorfozy, która, w przeciwieństwie do tragicznie bezładnych przemian ojca, ma w sobie repetytywny automatyzm w każdym szczególnie dopracowanej ceremonii. Adela jako centrum promieniowania iluminuje sferę pozoru i tandety, która z bezpiecznej, łatwej dostępnej, zmienia się nagle w naczynie dwuznacznego przebóstwienia. Owa tandeta i zwiewność upostaciowiona jest w Paulinie i Poldzie, które pod wpływem promieniowania, przeistaczają z chichoczących i lekkomyślnych

kobietek, w media i naczynia dla zwycięskiego światła. Pomiędzy Adelą, a Pauliną i Poldą istnieje nie tylko stosunek podrzędności, reprezentują one stan bytu kiczowaty i łatwy do zmistyfikowania; ich sztuczność i pustka nie pozwalają na żaden respekt; dlatego Ojciec czuje się w ich towarzystwie tak swobodnie i z taką łatwością czyni z nich obiekt swych oratorskich manipulacji. Są rekwizytami, zredukowanymi do frywolnej i kokieteryjnej formy, która uwiera je i nie wystarczy im, która ciąży na nich jak przymus, przyciasne ubranie, albo ponury trybut na rzecz konwencjonalnie pojmowanej płciowości. „Ich dusze, szybkie czarodziejstwo ich rąk było nie w nudnych sukniach, które zostawały na stole, ale w tych setkach rozstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych, którymi zasypać mogły całe miasto, jak kolorową fantastyczną śnieżycą. Nagle było im gorąco i otwierały okno, ażeby w niecierpliwości swej samotni, w głodzie obcych twarzy, przynajmniej bezimienną twarz zobaczyć, do okna przyciśniętą. Wachlowały, rozpalone swe policzki przed wzbierającą firankami nocą zimową-odślaniały płonące dekolty, pełne nienawiści do siebie i rywalizacji, gotowe stanąć do walki o tego pierrota, którego by ciemny powiew nocy przywiał na okno. Ach! Jak mało wymagały one od rzeczywistości. Miały wszystko w sobie, miały nadmiar w wszystkiego w sobie. Ach! Byłby im wystarczył pierrot wypychana trocinami, jedno - dwa słowa, na które od dawna czekały, by móc wpaść w swą rolę dawno przygotowaną, z dawna tłoczącą się na usta, pełną słodkiej i strasznej goryczy, ponoszącą dziko, jak stronnice romansu połykane nocą wraz ze łzami ronionymi na wypieki lic”¹²². O ile Adela wystarcza samej sobie i spoczywa w swych granicach, o tyle dziewczęta mają w sobie musujący nadmiar, ruchliwość i niepokój, które rozpalają do czerwoności, i napinają powlekającą je formę. Ten niedobór i nadmiar, albo nadmierny niedobór, na co wskazuje wyraźna ironia określenia, wynika raczej z nieuporządkowanej emocjonalności, nie-powagi kulturowej powłoki, z symbolicznego automatyzmu i biologicznego poniekąd, przymusu. Język opisu, kiczowaty i sentymentalny, zwraca uwagę na lichotę tej nieustannej gotowości. Dziewczęta odznaczają się absurdalną podatnością na słowo, na wszelką, najlżejszą nawet sugestię, mogą zostać użyte przez każdego, komu uda się użyć odpowiedniego symbolu, magicznego zaklęcia, dającego kontrolę nad ich efemeryczną istotą. Pozorność Pauliny i Poldy wynika z ich ścisłych więzi z ubraniem, odzieniem, strojem, z tym, co wierzchnie i mamiące. W chwili swego pojawienia się zostają określone po prostu jako „dziewczęta do szycia” i tej roli będą się, z lepszym lub gorszym skutkiem, przez cały okres swej obecności w opowieści, trzymać. Ich istnienie zdaje się ściśle sprzęgnięte z zwiewnością, różnokolorowością i znikomością barwnych fatalaszków, są one strojem udającym istoty ludzkie, bytami na wskroś niepełnymi. „Dziewczęta deptały nieuważnie po barwnych obrzynkach, brodząc nieświadomie

¹²²Tamże, s. 61-62

niby w śmietniku możliwego jakiegoś karnawału, w rupieciarni jakiejś wielkiej nieurzeczywistnionej maskarady”¹²³. Tworzące je lekkość i nieświadomość upodabniają je do schulzowskich istot pośrednich, jak konduktorzy z *Sanatorium pod klepsydrą* i subiekci - monomanów, niewolników jednego gestu, czcicieli ciasnej formy. Należą one do dziwnych, hybrydycznych istot wypełniających sklepy, nieodwiedzane rupieciarnie i duszne przedziały, strzegące wejścia do innego świata. Stoją na pograniczu: z jednej strony partycypują w strefie określonych ról społecznych i sfunkcjonalizowanej codzienności, z drugiej otwierają wrota do terytorium władczego Piękna i Milczenia, ich trywialne na pozór czynności niosą zaś w sobie niepokojący symboliczny ładunek. Są głupiutkie i wyuzdane, dużo w nich zdrowego lekceważenia dla ojcowskich oracji, trzeba je traktować ponadto jako zaledwie adeptki milczącego świata kobiet, skupionego w Adeli. Najbardziej rzuca się w oczy tkwiąca w nich cielesna dostępność, która pozwala Jakubowi badać zwiewną anatomię ich łydek: nie odpychają, jak Adela. samej możliwości dotyku swą skondensowaną, władczą pełnią. Jawią się jako rozdwojone, nie do końca zakotwiczone, nieustannie przekraczają narzucone sobie granice. Stoją w rozkroku, na granicy konturu, niezdecydowane, w którą stronę skoczyć. Łatwo padają ofiarą ojcowskich umizgów, włączone w ceremoniał przekraczający ich możliwości percepcyjne. W odróżnieniu jednak od subiektów, będących osobnikami dwuznacznie demonicznymi, rozpustnymi i nieposłusznymi, niczym kafkowscy pomocnicy, Paulina i Polda zanurzone są w dzienne uniwersum dotyku przystępności i zrozumiałych form.

Milcząca powaga kobiet oznacza pewność tego, co tożsame, skazującej bezkształtny logos na wygnanie w konkret (nieruchomość martwa i wywłaszczająca). W miejsce Ojca zjawia się „obcy”, eksmitując Jakuba z zajmowanego przezeń miejsca i uznawanego przezeń za własne ciała. Milczenie, oprócz odwołania wszelkiej maskarady, oznacza podmiannę tego, co było „ja”, na „obcego” - ciało. „On- herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia- złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął. A może wymieniono go na innego. Ten inny siedział sztywny, czerwony, ze spuszczonej oczyma”¹²⁴. Milczenie Adeli przemienia ojca, ucieleśnia go. Zamykając i pieczętując jego podmiotowość istniejącą w słowie, Adela ukazuje Jakubowi jego skończoność, na powrót zanurza go w immanencji. Herezja, jaką w świecie nieuchronnie horyzontalnym jest wszelka wybujałość i siła twórcza - zostaje skompromitowana przez ortodoksję fizycznej tożsamości. Dosłowność ta jednak jest dwuznaczna, a więc odmienna dla kobiet, i dla ojca: immanencja milczenia kobiet ma charakter sakralnego wyodrębnienia,

¹²³Tamże, s. 61.

¹²⁴Tamże, s. 68- 69.

ojcowska dosłowność natomiast, zrodzona z zawstydzenia i kompromitacji, oznacza całkowite poniżenie. Dlatego, ucieleśniony Jakub „zwija się”; transcendencja uosobiona w słowie, ujawniona i tym samym unicestwiona, swoim zniknięciem inkarnuje ojca, materializuje go. Groza tej degradacji prowadzi narratora do przypuszczenia, że wymieniono go na kogoś innego – różnica pomiędzy zatopioną w logosie transcendencją a cielesnym upokorzeniem jest tak radykalna, że nie sposób jej ogarnąć w wyższej syntezie. Mechaniką tej asymetrycznej przemiany Jakuba rządzi Przepaść. Szczegółową fenomenologię Przepaści szkicuje Schulz w jednym z listów do Anny Płockiej: „Nie wiem, jak to się dzieje, ale Pani bawi się kluczami od Przepaści. Nie wiem, czy zna Pani Czułość zraty każdego człowieka, czy tylko moją. W każdym razie porusza się Pani lekko i lunatycznie na tej krawędzi, której unikam w sobie z trwogą i gdzie pod stopą osuwa się gruz. Muszę przyjąć, że Pani sama jest chyba bezpieczna. Lekko i delikatnie odluźnia się Pani od odsuwającego się w głąb i pozwala mu samemu zjeżdżać w głębinę. Nawet jeszcze kilka kroków udaje Pani, że traci grunt pod nogami, pewna, że w pewnej chwili spadochron się rozwinie i uniesie Panią bezpiecznie. Przy tym wszystkim jest Pani naprawdę niewinna i jakby bez udziału w tym, co Pani czyni, jest Pani naprawdę ofiarą i naprawdę cała wina spada na tego, który w sobie nosi tę przepaść, na której krawędzi Pani nastąpiła nieostrożnie. Wiem, że cała wina jest po mojej stronie, bo przepaść jest moja, a Pani jest tylko sylfem, który zabłąkał się w mój ogród, gdzie moim obowiązkiem jest chronić stopę Pani przed wyślizgnięciem”¹²⁵. Trudno o większą semantyczną dewiację. Przepaść, z jednej strony, łączy ze sobą Brunona i Annę nierozzerwalnym węzłem, ustawia ich symetrycznie na obydwu swych brzegach; z drugiej to Anna, chociaż uwikłana, wyraźnie dominuje, pełniąc wręcz obowiązki „szafarki” Otchłani. Jako dzierżąca klucze do Czułości, Anna pozostaje bezpieczna, poza groźbą osunięcia się w bezdeń. Operowanie Głębią, sprawowanie funkcji jej podmiotu, nie zapisuje się w jej bycie: pomimo swojej oczywistej winy (wszak wpędza Schulza w całkowity ambaras) pozostaje „niewinna”, nie dotknięta przez Otchłani, jakby instynktownie i nieświadomie, poruszała dźwignią podłączoną do, umieszczonej pod stopami Brunona, Wyrwy. Tylko pozornie jednak jej samej osobliwe działanie Przepaści nie narusza; o ile Schulz spada, osuwa się, i wytraca ontyczną stabilność, o tyle Anna za pomocą otchłani-katapulty wzlataje w niebo, w wyższy wymiar nienaruszalności i „bezpieczeństwa”. Czułość ta ma bowiem strukturę dziwnie wertykalną, to raczej przepaść-podest: lokująca Schulza u podnóża, a Annę na szczycie. Przemienia obie strony, kierunki tej metamorfozy mają jednak z gruntu odmienny wektor. Przyczyną tego może być jej umiejscowienie. Rozpościerając się bowiem pomiędzy

¹²⁵B. Schulz: *Księga listów*. Oprac. J. Ficowski. Kraków 1975, s. 128- 129.

Schulzem i Anną, tkwi ona zarazem we wnętrzu Brunona, miejscu tajemnym, najintymniejszym centrum. Wyrwa, oscylując pomiędzy wnętrzem i zewnątrz, stanowi zarówno wyraz projekcji, wpływu subiektywnej treści w przestrzeń, wizualizacji rozdzierającej wewnątrz sprzeczności; jak i obiektywny wymiar, formę „komunikacji” pomiędzy, umieszczonymi na obydwu jej krańcach, istnieniami. Choć Przepaść otwiera się w wyniku „niewinnych” operacji Anny, a zatem od zawsze tkwi w bezdennej matni psychiki pisarza, wydaje się jednak, że dopiero jej uruchomienie, wprawienie w ruch otchłannego mechanizmu, budzi do życia ten sekret, ową tajemną i niepojętą właściwość. Niewinność Anny Płockiej aktywizuje ukrytą w Schulzu winę, z której istnienia nie zdawał on sobie sprawy, którą, być może, dopiero pojawienie się Przepaści stwarza. Jednak, „niewinność” otchłannej szafarki da się wytłumaczyć również w inny sposób. Schulz deklaruje z całą mocą, że „wina jest po jego stronie”, nazywa wręcz Annę swoją ofiarą, odwracając domniemanie sprawstwa. Dzięki temu ta, która stworzyła Bezdeń w Brunonie, sama przeistacza się w jej ofiarę: „oprawca” i skrzywdzona wymieniają się określeniami - inwersja mąci i tak dalece nieprzejrzysty obraz. Anna może być jedynie przypadkowym motorem przepaści, Czeluść rozwiera się w samym Brunonie, poza zasięgiem wiedzy przypadkowej sprawczyni. Asymetria Przepaści przypomina swoją dynamiką perwersyjne uwiedzenie, które wywyższa i idealizuje swój przedmiot, z samego podmiotu afektu czyniąc zawstydzonego, upodłonego sobą hołdownika, skompromitowanego przez pokątność nieczystego uczucia. Osobliwa, bo podwójna, nieświadomość otchłani, pomimo jej całej wewnętrznej materii, każe nam zwątpić o trafności tej tezy. W pewnym miejscu Schulz deklaruje wręcz, że unika w sobie tego obszaru, którego dotyka Przepaść, z trwogą i drżeniem, Anna natomiast, porusza się blisko owego miejsca, lunatycznie i bezwiednie, z niezrozumiałą pewnością własnego bezpieczeństwa. Występująca w tym przypadku, podwójna niewiedza, obejmuje ignorancję Schulza wobec własnej otchłannej natury i senną, lunatyczną niewinność Anny - Przepaść zjawia się nagle między nimi, otwiera się i wikła w siebie, łącząc i dzieląc zarazem. Ponadto „wina spada” na Brunona, co potwierdza zarazem jej zewnętrżność i materialność: przypomina wyrok którego logiki i litery Prawa, w myśl której został wydany, poznać nie sposób. Pomimo, iż Przepaść odkrywa się we wnętrzu Brunona, Anna dotyka jej brzegiem swojej stopy, jakby wchodziła do środka, do wnętrza Schulza, czubkiem buta brzegiem dotykała jego najskrytszej głębi, zarazem pozostając na zewnątrz, bezpieczna. Jako na istotę, prawdziwe „centrum”, „miejsce” zewnętrznej/wewnętrzności możemy wskazać krawędź Przepaści. Sytuuje się ona zarówno po jednej i po drugiej stronie Czeluści, tworząc jedno Miejsce: obydwa brzegi łączą się, krawędź zaszywa bieguny Otchłani, odbierając jej pozór rzeczywistej rozciągłości, co jeszcze mocniej przemawia na korzyść nie-fizycznej konstytucji tejże. Cała ta nieokreśloność i mobilność

(Otczłań przemiesza się od Brunona do Anny, to znów łąduje pomiędzy nich) wynika z faktu, że tym, wywołuje sytuację i odpowiada za jej zagadkową dynamikę, jest sama odmiennność uwikłanych w nią „partnerów”. Obecna w „przepastnym rozdzieleniu” dal, pojawia się jako poświadczenie bezforemnej perwersji i ekscesywnej „otczłanności” Schulza i bezwstydney czystości Anny Płockier. Przepaść oddziela zanim się pojawi i albo zostanie wywołana, dystans operuje już w samym fakcie istnienia Schulza i jego adresatki. Różnica która oddzielając, z jednej strony konserwuje, z drugiej rozprzega: poetyka krawędzi. Jest to miejsce które spaja wikła ze sobą Annę i Schulza, które jest na zewnątrz i wewnątrz Schulza, zewnętrzne wewnątrz i wewnętrzna zewnętrzność, klif, zbocze, po którym Bruno się osuwa, opada w siebie, i dzięki któremu Anna wzlatuje, nieosiągalna, nie zainfekowana żadną introspekcją, z nie dającym się zakłócić, lunatycznym snem otulającym ją niczym aura i chroniącym. Przepaść nie tyle otwiera się we wnętrzu Brunona, ile otwiera w nim wewnątrz, tworzy je. Wina na którą skazuje go oniryczna niewinność Klucznicy, jest podmiotowość, rozumiana raczej jako niezdolna do bycia zakomunikowaną, wsobna skończoność, a nie epistemiczna wszechmoc. Najintymniejsza część osoby Schulza to zarazem otczłań, bezgrunt, w który się osuwa, w którym znika i bezpowrotnie się zatracą. Nagła siła owego „osuwania się” wskazuje na wstyd, jako naczelny, subiektywny powidok nieświadomej winy. Wszak pogrążenie się w „nieczystości”, wybuch zażenowania, każe Schulzowi nadać eksplozji zawstydenia, formę powtórných, nagłych i ekscesywných narodzin - otczłań to zdarzenie, wydarzanie się śmiertelnej skończoności, gorzka i ponizająca materializacja granic. Krawędź - miejsce pograniczne, granica, miejsce komunikacji i nieobecności - zewnętrzny punkt wylaniający z siebie wewnątrz i zewnątrz, łączący je w sobie i nie mieszczący się całkiem w żadnej z nich: idealne medium dwóch sfer. Schulz nosi w sobie Przepaść, jak organy i krew, przywabia krawędź, somnambuliczną Annę, wzniosły Innobyty, niebezpiecznie niewinny.

Przepaść czyni subiektywną formę więzieniem, a introwersję lochem, skazując na wieczną, choć niedającą się określić, winę. Przepaść wyróżnia Kobietę, oddala ją z zasięgu bezpośredniego oddziaływania, doprowadza odmiennosc materii do pełnej jawności. Niesie to ze sobą posmak idealizacji, i ontologicznego antagonizmu. Odsyła jednak do jednego ruchu, wielokrotnie już przez nas przywoływanego, tłumaczącego zagadkową formę owej otczłani. Czas najwyższy precyzyjnie nazwać i opisać owo kluczowe miejsce w schulzowskim świecie, które zawiaduje wrażeniem nieosiągalności, niesionym przez Adelę, które odpowiada za absolutną obcość schulzowskich kobiet, sprawiając, że milczenie doskonałości może ujawnić w świecie poplątanie i chaos. Czas nakreślić genealogię wzniosłego, milczącego obiektu. W prozie Schulza,

ekwiwalent i synonim Przepaści stanowi Czekanie. Opisów czekania, gotowości, dążenia jest w prozie drohobyčzanina mnóstwo. Dla naszych interpretacyjnych celów, wybierzemy pewien passus z *Wiosny*: „Dnie stały się długie, jasne i rozległe, za rozległe niemal na swą treść jeszcze ubogą i nijaką. Były to dnie na wyrost, dnie pełne czekania, przybladłe z nudy i niecierpliwości. Jasne tchnienie, lśniący wiatr szedł przez pustkę tych dni, jeszcze nie zmacony wyziewami ogrodów nagich i pełnych słońca, wydmuchiwał do czysta ulice i stały długie i jasne, odświeżone zmiecione, jak gdyby czekały na czyjeś dalekie i jeszcze niewiadome przyjsie. [...] Jasny i nieskończony przeciąg wiał przez całą szerokość horyzontu, ustawiał szpalery i aleje pod czyste linie perspektywy, wygładzał się w wielkim i pustym wianiu i stawał wreszcie, zatchniony, ogromny i lustrzany, jak gdyby chciał w swym wszechobejmującym zwierciadle zamknąć idealny obraz miasta, fatamorganę przedłużoną w głąb jego świetlanej wklęsłości. Wtedy świat nieruchomiał na chwilę, stawał bez tchu, olśniony, chcąc wejść cały w ten złudny obraz, w tę prowizoryczną wieczność, którą mu otwierano. Ale szczęśliwa oferta mijała, wiatr łamał swe zwierciadło i czas brał nas znów w swe posiadanie”¹²⁶. Czekanie to inwazja czasu w przestrzeń, albo nagłe zniesienie przestrzeni przez czas, i czasu przez przestrzeń. Nuda i niepełność teraźniejszości, wyglądającej swego spełnienia w przyszłym bycie, wydłuża się i rozciąga, chcąc, jak gdyby, swoją fizyczną rozległością dosięgnąć tego, co jeszcze nieistniejące. „Dnie są przybladłe z oczekiwania”, oczyszczone i wykrystalizowane samym pragnieniem, dążeniem i brakiem. Czekanie wciela się w wiatr, który unieruchamia i zamyka przestrzeń horyzontu, przenika jego skończoność i wyolbrzymia wymiar, w dążeniu do pełni. Poddany infekcji wiatru, widnokrąg na chwilę „głupieje”, wszystkie wymiary mieszają się i tracą określoność. Gładkość i precyzja bytu, przemienionego „czystym powiewem” od początku nosi znamiona iluzji: owo wianie jest „wielkie” i „puste”, pozbawione treści i pozorne. Wiatr, udając „jasny i nieskończony” przeciąg, skazuje horyzont na ciężkie omamy, zasięg oszustwa, z którym mamy tutaj do czynienia, ukazuje „głąb świetlanej wklęsłości”, w której wy-pozorowany i wymajaczony z siebie wiatr, chce zamknąć obraz miasta. „Głęboka wklęsłość” wietrznego majaku, powinna nas zainteresować: odsyła wszak do głębokiej pozorności oczu Adeli: lustro czystego wiania, ten świetlisty powidok, ontologiczna choroba opiera swoje kłamliwe przedsięwzięcie o optyczny błąd: przeistoczenie płaskiej, lustrzanej powierzchni w głębię nieskończoną. Przyjrzyjmy się, trochę bardziej szczegółowo, mechanice rodzenia się pozoru w analizowanym fragmencie. Przeciąg wieje „przez całą szerokość horyzontu” i „ustawia szpalery pod czyste linie perspektywy”; nadaje zatem przestrzeni formę perspektywicznego oddalenia, rozmieszczając ją w linii rozciągającej się pomiędzy „tutaj” usytuowania, a „tam” horyzontu.

¹²⁶B. Schulz: *Sklepy.....*, s. 169.

Nieodłączne tej pozycji złudzenie, oczywiście zakrzywia linię, karząc widokowi sytuującemu się po drugiej stronie otwartej w ten sposób perspektywy, lekko „wzlatywać w górę”, jakbyśmy znajdowali się u początku iluminowanego, prowadzącego do niebios korytarza. Nic nowego, zdawałoby się, *abc* przestrzennej logiki. Jednak wiatr „staje”, a zatem dobiega kresu owego przestworu - i nagle uderza nas paradoks, od którego aż kręci się w głowie. Schulz, bowiem, odbiera nam pewność przestrzenną, zmuszając do zajęcia niemożliwej pozycji, gruntownie przekształcającej, sensowną i bezpieczną, dychotomię bliskości/dali i tutaj/tam. Logika opisu zobowiązuje nas do przyjęcia (jednocześnie) perspektywy wietrznego przeciągu i kontemplujących jego działanie, widzów. Jesteśmy ustawieni po obu stronach perspektywicznej linii, jednocześnie „tam” i „tutaj”. Efekt iluzji i lustrzanej fatamorgany wydaje się być spowodowany sytuacją nałożenia się na siebie tych dwóch, wykluczających się pozycji - jakby usuwając i niwecząc wszelką pozycyjność - „zwinięcia” i wymazania przestrzeni, nadania jej „płaskiej wklęsłości”. Oba krańce linii zbiegają się, tworząc fatamorganę, powidok: Obraz płaski, a jednocześnie głęboki - albowiem, naprzemiennie, ustawiani jesteśmy, osobliwą grą poetyckiej kreacji, raz „tutaj”, raz „tam”, po jednej, to znów po drugiej, stronie horyzontu. Dzięki dwuznaczności, podmiotowej podwójności wpisanej w opis, na drugim krańcu, w miejscu, w którym wiatr ustaje „natchniony”, rodzi się „zwierciadlany ogrom”. Każąc nam być zarazem wiatrem i tymi, którzy jego oczyszczające działanie kontemplują, Schulz tłumaczy nam tym samym, czym w istocie jest iluzja. Obraz otwarty na krańcu horyzontu pretenduje, nietrudno zgadnąć, do glorii obrazu absolutnego, ideału, dalekiego i niesamowicie bliskiego w swej precyzji i niezmaconej widzialności. To, co powinno być niedostrzegane, oddalone, przybliża się i nabiera konkretności dzięki ewokującej mocy naszego pragnienia. Iluzja otwiera ekran dali wewnątrz rzeczywistości, na którym to, co oddalone przybliża się, a to, co bliskie, oddala. Obraz to efemeryczna wieczność, chwilowe odwołanie perspektywy. Iluzja sprawia, że niemal wchodzimy w ofiarowany naszym oczom widok, niby w panoptyczny obrazek, a granice horyzontu przybliżają się w naszej imaginacji; idealność kresu anuluje odległość między nami, a nim. Wejście w ideał, jak wkroczenie do ilustracji w książce, równa się wyciszeniu kontrastów, różnica bliskości i dali, zmierzania i *bycia- u- kresu* zastaje na moment anulowana (moment pełen napięcia i nieskończenie ważki) i, nagle, czar pryska, wracamy na swoje miejsca, chociaż nigdy ich tak naprawdę nie opuściliśmy, a widok majaczący na horyzoncie na powrót staje się maleńki i niewyraźny. Dobrze znamy ten efekt - to aura. Schulz opisuje terazniejszą przyszłość i immanentną transcendencję złudzenia, jako aurę- doznanie dystansu, które czyni przedmiot bliski nieosiągalnym, a widok majaczący z dystansu, idealnym i krystalicznie, jaskrawo wyraźnym. Dal, otwarta w czekaniu, wyobrażony obiekt wysnuty z napędzającego je

braku, umieszcza się w samym środku pęknięcia właściwego dali: przybliżając *do*, i zarazem, oddalając *od*, obiektu. Ujawniając, czyni obiekt widzialnym, z drugiej strony jednak mocniej określa i przybliża świadomości (poza momentem euforycznego spełnienia, kiedy niemal wchodzimy w obraz) niepełność czekania. Wyobrażenie aury, czyni bliskim spojrzeniu rzeczywistość oddaloną i faktycznie nieodstępną.

Czekanie chce się samo unieważnić - na tym polega jego osobliwa dynamika. Konstytuuje je bowiem absolutna niepełność, świadomość zamknięcia w doczesności, napędza je poczucie dotkliwej niemożności przekroczenia dystansu oddzielającego je od wytęsknionego przedmiotu. Ujawnia ona samemu sobie, niezmiennosc czasu i niewyobrażalność przyszłości. Czekanie to czysta immanencja wpatrzona w transcendencję, pokawałkowana przygodność, oddalona od swej istoty. Czekanie tworzy się w oparciu o ubytek teraźniejszości, która samej siebie nie zadowala i sama się w sobie nie kotwicz. Schulz opisuje fizyczny paradoks, mocą którego przedmiot oczekiwany, wchodzi, na moment w immanentny porządek, narusza go i pustoszy, sprawiając, że śmiertelność oczekująca, nabiera transcendentnej wzniosłości, „nieruchomieje” i „oczyszcza się”, osiągając formę „wszechobejmującego zwierciadła”. Naruszona i porażona transcendencją przyszłości teraźniejszość, osiąga status obrazu, oddziela się od siebie samej. Czas wydziela swe zaprzeczenie, rodzi przestrzeń oczyszczaną z czasu, byt wyzbyty stawania się. Jednak owa przemiana okazuje się tylko obietnicą, a stan pojednania, stan „chwilowej nieruchomości” bytu, „fatamorganą” i ułudą. Zwierciadło pęka, a transcendencja wcielona, absolut wypromieniowany w doczesność, okazuje się wiecznością zaledwie „prowizoryczną”, ułudą i powidokiem. Pęknięte zwierciadło zwraca doczesność samej sobie, a równie nagle jak wieczność, ukazuje byciu jego klaustrofobiczną niepełność. Czekanie, próbujące zawierzyć własnej iluzji, jest majakiem czasu wysnutym z horyzontu, bełkotem świata na własny temat. Pośrednim skutkiem pęknięcia zwierciadła, okazuje się traumatyczna jawność śmiertelnego konturu; w jego odłamkach można zobaczyć granice. Pełnia istnieje tylko, jako wieczna odmowa wcielenia i wyrok, skazujący tego, kto jej wygląda, na w-cielenie absolutne.

Adela uczestniczy w dali. Wzniosłość jej milczącej obecności wynika z uwikłania w aura-tyczny dystans. Istotnej wskazówki dostarczyła nam już korelacja pomiędzy jej „podbitymi lazurem atropiny oczami”, a „głęboką wklęsłością” wymajaczonego przez dal absolutu. Zerknijmy raz jeszcze do *Wiosny*, która nam ten związek uczyni w pełni sensownym. „Przychodzi chwila przed samym zmierzchem i kolory świata pięknieją. Wszystkie barwy wstępują na koturny, stają się odświeżone, żarliwe i smutne. Szybko napęlnia się park różowym werniksem, lśniącym lakierem,

od którego rzeczy stają się naraz bardzo kolorowe i iluminowane. Ale już w tych barwach jest jakiś lazur zbyt głęboki, jakaś piękność zbyt jaskrawa i już podejrzana. Jeszcze chwila i gąszcz parku ledwie przysypyany młodą zielenią, gałęzisty jeszcze i nagi, prześwieca cały na wskroś różową godziną zmierzchu, podbitą balsamem chłodu, napuszoną niewymownym smutkiem rzeczy na zawsze i śmiertelnie pięknych¹²⁷. Ów nagły wzlot, w którym „wszystkie barwy wstępują na koturny”, który w tej nagłej wertykalności, wydaje się „podejrzany”, nazbyt „głęboki” i nieprawny w swych obietnicach, przypomina skandalicznie zwodniczy, zwierciadlany lot horyzontu. Lazur oczu Adeli, władczy i zwycięski, ma w sobie tę samą, „nazbyt jaskrawą” innerwację nadmiernie głębokiego lazuru jakim powleka się park tuż przed nocą - światło doskonałości, pretensjonalne i wzniosłe. Podejrzana natura tej nagłej iluminacji wynika po części stąd, że rolę sprawczą odgrywa tutaj wieczór; zupełnie jakby piękno było przedsenną fantazją, albo dziwactwem poczętym z temporalnego zawieszenia (wieczór to pora pośrednia; ani dzień, ani noc). Ponadto, światło i „głęboki lazur” są podbite przez nadchodzącą ciemność: ich nagła świetlna obietnica, w swym absurdalnym wy-skoku, niesie w sobie zapowiedź unicestwienia przez moment następujący po jej pochopnym złożeniu, pograżenia się w mroku. Zupełnie, jakby piękno odpychało nadejście nocy, której antycypacyjne istnienie w przedsennym wyuzdaniu materii umożliwiło mu zaistnienie. Ponownie napotykamy inwazję przyszłości w terażniejszość, zniweczenie czasowej logiki i „unieruchomienie” stawania się bytu. Piękno u Schulza istnieje tylko na ten, iluzyjny i pretensjonalny sposób. Prawdziwe piękno, według drohobyckiego pisarza, jest grymasem dali, spięciem przestrzeni, w którym imaginacyjna powłoka oddziela się od rzeczy i spływa w inną sferę ontyczną; jego „nadmierna jaskrawość” powstaje w trakcie tego kłamliwego (bo w istocie horyzontalnego) wzlotu. Piękno nie jest zdolne do trwania; ma strukturę pozoru, widmowego powidoku, rysu na materii. Wydziela się pod naporem perspektywy, destyluje z krajobrazu, by zaraz wzbić się (w naszym oszukany oku) w nieosiągalność transcendentu. Piękna nie ma; zjawia się na moment, niczym choroba immanencji, rodzi się z sennego wyuzdania linii horyzontu, dyfuzji poza granice. Tak rozumiane piękno mieści w sobie pozór i zawsze przybiera formę aury. W schulzowskim świecie nie ma miejsca na stałe pojęcia i byty ontologicznie jednoznaczne; wszystko, co próbuje osiągnąć chemiczną czystość, uzyskać zwierciadlaną sterylność pojęcia musi zwrotnie ulec zaprzeczeniu, odsłonić swą podejrzaną, iluzyjną podstawę. Schulz odwraca arystotelesowski schemat; byty ulegają potencjalizacji, zamykają się szczelnie w swych granicach i uciekają w pusty raj doskonałości. „doskonałość jest chorobą” - głosi Ojciec - to najpełniejsza definicja piękna splecionego nierozzerwalnie z pozorem. „Ofiarami” tak pojętego projektu ontologicznego

¹²⁷Tamże, s. 182.

są Kobiety, wśród których jednak „piękna choroba” osiąga różne stopnie zaawansowania. Najbardziej schorowaną, nieuleczalnie wręcz, jest oczywiście Adela. Pełną diagnozę jej przypadku, przynosi tekst *Komety*: „Mijały dni, popołudnia stawały się dłuższe. Nie było co z nimi zrobić. Nadmiar czasu, jeszcze surowego, jeszcze czczego i bez zastosowania, przedłużał wieczory pustymi zmierzchami. Adela po wczesnym umyciu naczyń i po sprzątnięciu kuchni stała bezradna na ganku, patrząc bezmyślnie na kraśniejącą blado dał wieczorną. Jej piękne oczy, tak wymowne kiedy indziej, stawały w ślup z tępego zamyślenia- wypukłe, wielkie i błyszczące. Cera jej, przy końcu zimy zmętniała i szara od swądów kuchennych, odmładzała się teraz pod wpływem wiosennej grawitacji miesiąca, przybierającego od kwadry do kwadry, nabierała refleksów mlecznych, odcieni opalowych, połysków emalii. Triumfowała teraz nad subiektami, którzy tracili kontenans pod jej ciemnymi spojrzeniami, wypadali z roli zblazowanych bywalców knajp i lunaparków i wstrząśnięci jej nową urodą, szukali innej platformy zbliżenia, gotowi do koncesji na rzecz nowego układu stosunków, do uznania faktów pozytywnych”¹²⁸. Metamorfoza Adeli pozostaje w ścisłym związku z leniwym „oczyszczaniem się” i wydłużaniem wiosennego wieczoru, stanowi ona część kłamliwej symulacji, którą wiosna wymajacza, celem ukrycia swej nietrwałości. Przemiana kuchennej dziewczyny w istotę panującą, jest zarazem przeistoczeniem bezradnego ciała, w rodzaj ciała astralnego, albo woskowej figury, istoty nieprzygodnej i nieskończonej. Dwa ciała Adeli tworzą się w wyniku nostalgicznego grymasu. Tęsknota doczesności za przebóstwieniem może mieć jednak skutki katastrofalne. Katastrofa przebóstwienia rozgrywa się w oku: mamy wyjaśnienie, skąd „pogłębione lazurem atropiny” oczy Adeli zaczerpnęły zdolność do całkowitego podporządkowywania sobie rzeczywistości. Przypatrzmy się sytuacji wyjściowej: nieskończenie niepozorna, obrzydzone zmęczeniem i wywędzona oparami kuchennymi dziewczyna, staje bezradna i wpatruje się „tępo i bezmyślnie” w „nadmiar czasu”, który „przedłużał wieczory pustymi zmierzchami”. Tutaj właśnie ma miejsce złamanie, kiks rzeczywistości, ontologiczna przewrotka: bo oto dwie pustki wpatrzone w siebie, tworzą ów efekt, w wyniku którego, ogrom wzajemnych odesłań wchłaniania dzielącą je przestrzeń. Oczy Adeli, puste i bezmyślne, stają się „ogromne i błyszczące”. Tym razem, inaczej niż we fragmencie z „pękniętym zwierciadłem”, obserwujemy cały proces obity w oku Adeli. Wstęp został zarysowany identycznie - senna pustka wydłużająca się w nieskończoność, wyużyty czas i ich symbioza, wynikła z tego „oczyszczającego wydłużenia”. Wtedy wchodzi dziewczyna kuchenna, stając się ekranem, na którym śledzić możemy dalszy, znany nam już, przebieg. Rozpoczyna się akt niesamowity: ogromne zwierciadło sztucznej wieczności wchodzi do Adeli, umieszcza się w jej organizmie przez otwór oka, wyłom źrenicy - mechanizm

¹²⁸Tamże, s. 361.

zapośredniczenia udosławnia się. O ile poprzednio, opis wymagał od nas rozdwojenia się, tak teraz oczekuje, że połączymy odbicie i odbijające: że scalimy iluzyjny widok odzwierciedlający się w źrenicy dziewczęcia i ciało medium, zapominając o łączącej je relacji reprezentacji. Przemiana Adeli wynika z zamazania znakowej zależności między odzwierciedlającą powierzchnią, a odzwierciedlanym bytem, pomylenia lustrzanego obrazu z rzeczywistością, ucieleśnienia efektu optycznego. Jednak wcielona w Adelę immanentna wieczność wydaje się być trwalsza niż „światlisty przestwór”, otwarty na horyzoncie. Ciało pozwala wcielić iluzję zapoczątkowując proces podwójny: uwznioślenia korpusu, i uosobienia wiosennej pozorności. Piękno, które wydziela się z nocnego nieba, znajduje idealny nośnik: Adelę, stosownie pustą i niepozorną - jej wypłukane z treści, tępe spojrzenia to znakomite naczynie, w którym skazana na wyginięcie i zdławienie przez noc uroda, może zamieszkać i przetrwać zanik metaforycznego nawiasu, chwilowej przemiany. Wymuskany przednocną pustką horyzont wchodząc do oka Adeli, wciela się i włada: triumfuje. Nowa uroda Adeli całkiem wtrąca z równowagi subiektów, ta wertykalność iluzyjnej głębi „ciemnych spojrzeń”, uświadamia im istnienie „nowego układu stosunków”, nowego panowania. Piękno, które poczęło się z pustki, dąży do oczyszczenia świata z obowiązujących dotąd kategorii. Nihilistyczny aspekt estetyki sprawia, że swawolna buta subiektów całkiem się wytraca, że ich forma kapituluje wobec władającej nicości. To, czego nie ma, wieczność jeszcze nie zaistniałego, przybiera nie tylko iluzyjne formy podniebnej fatamorgany; instalując się w śmiertelnym ciele, poczyną bóstwo, piękny pozór, okrywający i osłaniający w swej głębi, niepozorność kuchennej dziewczyny.

Powróćmy do „zawstydzonego” Jakuba, próbując głębiej określić charakter (na wskroś semiotyczny) jego nagłej choroby. Napotykamy przy tym dobrze znanego aktora naszych rozważań - ciemność. Adela poniżając Ojca, potwierdza jego symbiozę z mrokiem, otwiera „ciemny” wymiar jego słowa. Jak pamiętamy, ojciec bezustannie walczy z ciemnością i rozpadem, z dekompozycją. I nie chodzi tylko o śmiertelny zanik, który w „Nawiedzeniu” staje się jego udziałem; stopnie jakubowej dekompozycji są niezwykle złożone. W roli narzędzia rozpadu występuje otoczenie Jakuba, jako że wywłaszczające zniewolenie i rozpad, przychodzą doń nade wszystko, ze strony rzeczy. Jako uprzywilejowana siedziba ciemności, przedmioty obwieszczają swą niemą elokwencją niekompletność świata. Zanim „herezjarcha natchniony” utwierdzi się w roli apostoła marzenia, musi przejść przez gorzkie wtajemniczenie w rozkład i śmiertelność. Opór ojca przeciw Adeli próbuje zdruzgotać uniwersum klaustrofobicznie zamkniętego w swej widmowej doskonałości; śmierć jawi się jako szczególny (bo wrogi jednocześnie) sprzymierzeniec tego projektu. Każda pojedynczość komunikuje nieuchronność

cielesnego kresu. Bolesna epifania ciemnej mowy przedmiotów umiejscawia wielość w środku każdej pojedynczości, by począć słowo. Kryzys sensu rozpoczyna się w poetyce kryzysu fizjologicznego. Właśnie „znikanie” Ojca, zapoczątkowuje destabilizującą pracę marzenia. „W tym czasie ojciec mój zaczął zapadać na zdrowiu. Bywało już w pierwszych tygodniach tej wczesnej zimy, że spędzał dnie całe w łóżku, otoczony flaszками, pigułkami i księgami handlowymi, które mu przynoszono z kontuaru. Gorzki zapach choroby osiadł na dnie pokoju, którego tapety gęstwiały ciemniejszym splotem arabesek” [*Nawiedzenie*]¹²⁹. Złożony na łóżku ojciec staje się łatwą ofiarą dla rozbuchanej przestrzeni, która, wraz z ujawnieniem się bezradności Jakuba, przemienia się w „żywą” i „aktywną”. Również choroba wychodzi z ojca i naznacza całe otoczenie, wabiąc chaos zaklęty w przedmiotach do aktywności. Choroba, podobnie jak Przepaść, jednocześnie łączy i oddziela: łączy Jakuba z rzeczami, oddziela od niego samego. Choroba to sama obiektywność - nie należy do ojca, nie jest „jego” chorobą, nie stanowi właściwości jego ciała - to uniwersalny stan, w który popada rzeczywistość skupiona wokół śmiertelnego łóża. Choroba wydziela „gorzki zapach”, który nie tylko osiada „na dnie pokoju”, ale sprawia, że tapety „gęstwieją ciemniejszym splotem arabesek”. Nadaje ona wszystkiemu niepokojącą, „ciemną” głębię i nieprzejrzystość, czyni rzeczy bardziej realnymi, pobudza do działania cienie czające się u wezłowia łóżka. Ciemnienie i gęstnienie działa jako ekwiwalent fizjologii Jakuba (pokój ciemnieje gęstnieje jak krew w skurczonych arteriach), nie tylko odzwierciedlając ojcowskie ciało, ale i przybierając postać jego uzewnętrznionego wnętrza (znów Przepaść, nie uciekniemy od niej tak łatwo), rodzaj mapy wnętrzości, wykresu biologicznej degradacji. Jak widzimy, po raz kolejny wszystko rozbija się o problem granic. „Ja”, fantazmatyczna osłona, podmiotowy kostium nałożony na ciało kurczy się, obręcz świadomości, oddzielająca to, co własne od inności, zostaje rozluźniona przez postępy choroby. Jakub przestaje odróżniać siebie od świata, traci kontury. Choroba jednak nie jest tylko zagładą ciała, ale i jego uwolnieniem. Cieleśna realność zyskuje na objętości, oswobodzona od kontroli subiectum. Idealność świadomości, izolująca ciało przed z-nieswajającą światową materią, znika. Nic już nie oddziela umierającego od tego, co dookoła. Uwolnienie dokonuje się w wyniku absolutnej decentracji i deregulacji; wewnętrzna ciemność zaklęta w tkankach, tłumiona przez cenzorską formę „ja”, zaczyna kontaktować się z ciemnością spoczywającą niemo w sercu rzeczy. Wywłaszczenie, będące zarazem pełnią, śmiertelny zanik granic, potwierdzają ostateczną nieludzką ojca, przeistoczenie się przezeń w strzęp ciemnej materii. Jakub przemienia się w „instrument” i „automat”: „Wówczas bywało, że zbiegał po cichu z łóżka w kąt pokoju po ścianę, na której wisiał zaufany instrument. Był to rodzaj klepsydry wodnej albo wielkiej folii

¹²⁹Tamże, s. 47

szklanej, podzielonej na uncje i napełnionej ciemnym fluidem. Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszka gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną, i tak połączony z żalosnym przyrządem- nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladłą występował wyraz cierpienia czy jakiejś występnej rozkoszy”¹³⁰. Instrument nie ma nazwy, nic o nim nie wiemy, poza tym, że jest „niezawodny”, by zaraz potem okazać się „żałosny”; już ta dwuznaczność powinna naprowadzić nas na myśl, o pozornej jedynie „zewnętrzności” instrumentu. Owa bania, klepsydra lub folia szklana (określenia, które pomimo dobrej woli jaką przejawiamy podczas lektury, absolutnie nic nam nie mówią) to fragment ciała wyprojektowany na zewnątrz, albo artefakt, pełniący funkcję zewnętrznej protezy jakubowych wnętrzności. Logika cielesnych granic i materialnej suwerenności już nie obowiązuje. Ojcowski korpus dyfunduje poza swoje psychofizyczne determinacje, a przestrzeń zostaje poddana introjekcji, stając się częścią wielkiego, bezkształtnego organizmu. Klepsydra symbolizuje somatyczną nierozstrzygalność. Nieswojość ciała ukazuje, mocą inwersji, zaskakującą bliskość przedmiotów, ich fizjologiczną naturę. Decentracja jest jednocześnie alienacją i inkarnacją, wyobcowaniem i oswojeniem; dlatego obsceniczny seans ze szklaną folią wzbudza w ojcu „występną rozkosz”. Występną rozkosz należy wywodzić nie tyle od „występuku”, ile „występowania”, kojarzyć ją z występowaniem z granic, wylewaniem się, emulacją. Ciało wylewa się i wywłaszcza z siebie w bólu i cierpieniu choroby, staje się „ciemne”, pozbawione konturu, linii, osłony, kształtu, stapia się z rzeczami, tapetami, cieniami. Występność bólu opiera się również o paradoks bólu uwalniającego, zaniku jednającego. Klepsydra, pamiętajmy, napełniona jest „ciemnym fluidem”, a oczy podłączonego do niej ojca, ciemnieją. Ciemność to zarazem cofnięcie aktu stwórczego, odwołanie wyroku indywidualizującego byt, regresja stwórcza. Ojciec łączy się z zagadkową aparaturą kiszka gumową, „jakby krętą, bolesną pępowiną” (trawienie i rdzenie, ciało otwarte, wystawione, pozbawione granic, łączące się osmotycznie z tym, co dookoła, po bachtinowsku groteskowe, a zatem monstrialno-kosmiczne i komiczno-profanacyjne, rodzinne). Tajemnicza kiszka, z jednej strony, winna być odczytywana jako fantomatyczna projekcja wnętrzności na zewnątrz, upodobnienia zewnątrz do wyobrażeniowej mapy cielesnej, z drugiej strony jako sygnał cofnięcia Jakuba do stadium prenatalnego, do łona (pokój-bebeczy, pokój-macica, pokój jako ruchoma, żywa, wiecznie odradzająca się tkanka). Sprawcą tej regresji jest nie tyle wywłaszczający ból (sama kiszka jest „bolesna”), który dekomponuje, miażdży, rujnując ostatnie pozory podmiotowości, ale, przede wszystkim moc „ciemnego fluidu”, nadająca ciału wymiar niedokończenia, niezwieńczenia, otwarcia- ciała- podmiotu, ciała-materialnej resztki, ciała-bibelotu i ciemnej masy. Ciemność oznacza nie tylko wywłaszczenie, świadczy ona również o

¹³⁰Tamże, s. 48.

upiornej, śmiertelnej jedności materii cierpiącej i bolesnej, wijącej się poza obrębem kształtu. Ciemność cofa do początku, do genezy, nadaje formom gotowym znamiona niekompletności, plazmatycznej niezborności, sytuuje na archaicznym, preindywidualnym stopniu stworzenia. Zarazem jednak, Ojciec staje się „żywym trupem”, martwym ciałem, w którym jedyną, upiornie żywą rzeczą jest fluktuacja „ciemnego fluidu”- wszak, poddany upokarzającemu zabiegowi, Jakub nieruchomieje, a jego twarz blednie. Ojciec pogrąża się w post-mortalnym stuporze, jakby jedyną dopuszczalną formą ruchu były przemieszczenia ciemnej substancji życia, komunikującej się z „zewnętrzem”. Życie Jakuba stanowi formę, zachodzącego z bezosobowym automatyzmem, procesu fizjologicznego, przebiegającego z nieubłaganą powtarzalnością w martwym już ciele. Ciało uwolnione jest zarazem ciałem pękniętym, z ciemną dziurą w środku. W świetle powyższego, trudno nie poszerzyć repertuaru skojarzeń jakie budzi w szklana, zewnętrzna kiszka do której „podpina się” umierający - sugeruje ona wybebeszenie: ciało otwarte i wywłaszczone, jak również ciało bezgraniczne, uniwersalnie komunikujące: ciało/krzyk, niewłasne i najgłębiej intymne zarazem, zdekapitowane i ślepe. Oczy ojca (ostatnie znamię subiektywnej władzy) pokrywają się ciemnością w tym samym momencie, w którym jego wnętrzości wtapiają się w pokój, w „ciemny” wątek tapet. Jakub staje się martwo/żywym monstrem, zatraconym w wewnętrznym przepływie, w osmotycznej wymianie z gęstwiną zewnątrz.

„Ciemny fluid” wypełniający szklany instrument, okazuje się bardzo ważnym sygnałem. Wskazuje na ścisłą więź łączącą ojcowskie zanikanie z poza-światową naturą marzenia, z „ciemnym” charakterem słowa. Otwarcie ciała i dekapitacja sugerują, iż wywłaszczenie, оголоcenie i uśmiercenie ustanawiają język nie-właściwy i nieobecny; język sztuki, nielegalnej rozrodczości bez-sensownych signifiants. Interesującą nas charakterystykę „ciemnego fluidu” znajdujemy (znów) w „programowym” liście do Witkacego. Pretekstem jest pytanie adresata o filozoficzny sens *Sklepów cynamonowych*. Okazuje się, iż stosunki pomiędzy sztuką i pisanem a sensem, są o wiele bardziej powikłane niż mogłoby się wydawać. „Od pytania, czy potrafiłbym filozoficznie zinterpretować rzeczywistość *Sklepów cynamonowych*, najchętniej chciałbym się uchylić. Sądzę, że zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła. Nie dlatego żeby sztuka była logogryfem z ukrytym kluczem, a filozofia tym samym logogryfem - rozwiązany. Różnica jest głębsza. W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu. W filozoficznej interpretacji

mamy tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny”¹³¹. Schulzowi nie chodzi tylko o autonomię, oddzielenie od siebie filozoficznego „dyskursu” i sztuki, przypisując tej ostatniej semiotyczną nieredukowalność i nieprzejrzystość. Stawkę rozważań stanowi samo istnienie sztuki, „bycie” słowa sztuką. Dlatego definicja sztuki i pisma, przebiega w myśl konfrontacji z sensem, pojmowanym jako niewcielona idealność - w ten sposób egzystencja słowa może ujawnić się w całej pełni. Skomplikowaną naturę stosunków łączących sztukę i znaczenie, ukazuje indyferencja sztuki względem interpretacji. Polega ona nie tylko na wzniosłej obojętności dzieła przeciwstawiającego się redukcjonizmowi narzuconego sensu - jawi się jako wrogość wręcz konstytutywna. Pismo odczytane, zinterpretowane, wyjaśnione staje się martwo, albo „demaskuje się”; cała niepojęta efektywność jego sposobu istnienia ulega degradacji. Sztuka nie nosi w sobie sensu niczym zagadka, nie jest „logogryfem z ukrytym kluczem”. Wyróżniającą właściwością byłoby raczej naruszenie prostej relacji słowa, znaku pojęciem, odwlekanie, mącenie i komplikowanie związków sztuki z sensem. Pismo nie „ochrania” sensu, nie nosi go w sobie; nie jest naczyniem w którym spoczywa, niedotykalny i nienaruszony, lecz zniekształca oczywistość semantyczną zarażając ją bezkształtem, od-kształca i od-wleka, cofa i mąci. Samo „dzieło” oznacza stan słowa niegotowego, infantylnego, cofniętego od stadium znaczeniowej stabilności ku etapowi niemowlęcemu i niesamodzielnemu; sztuka ukazuje narodziny, wykluwanie się, pierwotny bezkształt słowa, którego interpretacja „filozoficzna”, przyzwyczajona do słów gotowych i ukształtowanych, do słów-wehikułów, słów-naczyń (ochraniających i kształtujących, chowających i broniących dostępu, ujawniających i zakrywających zarazem) dla transcendencji pojęć i idei. Pisanie oznacza upośledzenie słowa w stosunku do semantyki: regres, czyli temporalną elipsę, wychyloną zarówno w kierunku tego, co jeszcze nie spełnione, co, jako nadzieja ostatecznego domknięcia i spełnienia nigdy nie miało miejsca („całość problematyki”), jak i cofającą w stronę początku, wspominająca to, co już nie istniejące, co stanowi jego, dostępną jedynie pamięci, albo fantazmatycznej genealogii, macierz lub źródło. Całość problematyki to sens zarazem wspominany i oczekiwany, nie istniejący i zaistniały w „głębi pryncypów”. Dzieło sztuki zatem, jeśli już jest naczyniem, to osobliwym, niezdolnym do transportowania, przenoszenia sensu: to klepsydra, szklana kiszka, poskręcana i zapętlona, cielesny organ, wewnątrzno-zewnątrzny i wewnątrzno-zewnątrzny, część organizmu, obnażonego i wystawionego. Obraz instrumentu przewodzącego „czarny fluid”, pojawia się tutaj w osobliwej funkcji, komplikując stosunek słowa pisanego, artystycznego do filozoficznych ogólności. W istnieniu dzieła sztuki ciemność odgrywa rolę podstawkową jako sprawca niegotowości, infantylizmu, „wiecznej niedojrzałości” znaku pisanego. Powtórzmy: „w dziele

¹³¹B. Schulz: *Księga.....*, s. 64.

sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina, łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”. Pisanie napędza, odżywia ciemność, „noc otaczająca”, do której podłączone (pępowina, która mogłaby być również żyłą, naczyniem włosowatym, rurką lub pompą - naczyniem organicznym, które nie zbiera lecz przewodzi, nie zatrzymuje w sobie, lecz umożliwia cyrkulację, jest jedynie elementem, terytorium przepływu i ruchu), czerpie z niej soki, ciemny fluid tajemnicy. „Całość problematyki” ma charakter nocnego bezkształtu, jest „nocą otaczającą”, skupiskiem ciemności głodnej i łapczywej. Całość nie przypomina aury, nie odsyła do źródła, chronionego i ujawnionego, lecz do bezkształtnej masy i mrocznego, splątanego chaosu. Dzieło sztuki, jednak, nie pozostaje wobec tej ciemnej nocy w stosunku wyrażania czy reprezentacji - nie ujmuje bezsensu w ład formy, nie nadaje kształtu temu, co bezkształtne, lecz karmi się nim, czerpie z nieodróżnicowanej matni za pomocą pępowiny, wysysa „czarny fluid tajemnicy”. Pismo pobiera z bezkształtu siłę dekomponującą i zniekształcającą, mącą i rozbijającą; dzieło sztuki czyli język-niemowlę, żywione bezsensem i bezkształtem, słowo/znak czerpiący siłę z nocnego nieodróżnicowania i bełkotu. Wszelka artystyczna forma wywłaszcza się nieustannie, tracąc swój kontur i określoność, cofając się do stadium niemowlęcej bełkotliwości, żerując pasożytniczo (pępowina, żyła, rurka) na nocy, całości magmowatej i bezkształtnej, stającej się i bełkocącej bez ustanku. „Ciemny fluid” jest krwią i limfą sztuki, jej płynem ustrojowym (nawadniającym, ożywiającym i uśmiercającym zarazem) odpowiadającym za jej niespolegliwość względem idei. Pisanie, które żywi się na bezkształcie, którego „całość” jest chaotycznym powikłaniem, pierwotną niegotowością, ostatecznym mrokiem, odrzuca wszelką pomoc ze strony filozofii, która całość pojmuje przecież w myśl całkiem odmiennych przepisów. Pisanie wiecznie się rodzi: pępowina, niegotowość, niesamodzielność - z mroku i chaosu, niosąc w sobie (ale nie ochraniając, raczej pasożytując i ciągnąc soki, płyny ustrojowe, limfę, krew) rozprzężenie. „Końce naczyń” uchodzą w mrok; pismo jako naczynie ożywiane widmowo przez „ciemny fluid (z rozkoszą występłą/występującą z brzegów, przelewającą się) tkwi po części w niestworzonym i nieukształconym. Zwraca uwagę wiecznotrwałość tego krążenia i odżywiania. Narodziny pisma, znaku, nigdy się nie kończą, narodziny są wieczne (jak krążenie fluidu, krwi, trucizny), a dzieło wiecznie się staje, nie przybierając kształtu ostatecznego, nigdy nie traci pępowiny. Schulz przemieszcza retorykę autonomii, zakładając, że jedynie przez swe istotowe pęknięcie, niegotowość i bezkształt, sztuka zachowuje odrębność względem innych form dyskursu, wyodrębnionych, zautonomizowanych i uformowanych (chronionych w zakryciu/ujawnieniu). Jak możliwa jest taka ontologia sztuki? W jaki sposób pismo żywione, nasycane przez „ciemny fluid”, potrafi umknąć losowi trupa, wydziedziczonego nieodwołalnie,

jak owo życie/nieżycie słowa (życie ciemne i bezkształtne) potrafi się komunikować, znaczyć, istnieć? Wiemy wprawdzie, że tylko „końce naczyń” uchodzą w mrok, że działło istnieje jako fundamentalnie uwikłane w mrok, że odróżnia się i wyodrębnia w łonie mroku (ale nie chroniąc się, raczej wystawiając) z nieodróżnicowania, ale mechanika tego znaczenia, tej figuracji, tego pisania, dalej pozostaje „tajemnicza”.

Jakub na samym początku *Manekinów*, określony zostaje mianem „prestidigitatora”: „Ale przywykli do świetnego kuglarstwa tego metafizycznego prestidigitatora, byliśmy skłonni zapoznawać wartość jego suwerennej magii, która nas ratowała od letargu pustych dni i nocy”¹³². Zatem Jakub to sztukmistrz, blagier, twórca ułudy. Jego magia ponadto jest „metafizyczna” i suwerenna”, pozwala na ucieczkę od rzeczywistości, od „letargu pustych dni i nocy”. Ułuda ojcowska, ekstatyczna, lecz kłamliwa, wskazuje prawdę i realność, od której jednakowoż trzeba uciec, aby nie zwariować z nudy. Marzenie to suwerenny majak nałożony na pustkę bytu. Odsyła nas to pewnego fragmentu *Wiosny*: „Widziałem raz prestidigitatora. Stał on na estradzie szczupły, ze wszech stron widoczny, i demonstrował swój cylinder. , ukazując wszystkim puste jego i białe dno. W ten sposób zabezpieczywszy swą sztukę ponad wszelką możliwość, przed podejrzeniem oszukańczych manipulacji, zakresił pałeczką w powietrzu splątany swój znak magiczny i natychmiast zaczął z przesadną precyzją i naocznością wywlekać laseczką z cylindra wstążki papierowe, kolorowe wstążki, łokciami, sążniami, na koniec kilometrami. Pokój napelniał się tą kolorową szeleszczącą masą, stawał się jasny od tego stokrotnego namnożenia, od spienionej i lekkiej bibułki, od świetlnego spiętrzenia, a on nie przestawał wywlekać tego niekończącego się wątku, mimo przerażonych głosów, pewnych zachwyconego protestu, okrzyków ekstazy, spazmatycznych płaczów, aż w końcu stawało się jasne jak na dłoni, że go to nic nie kosztuje, że czerpie tę obfitość nie z własnych zasobów, że mu po prostu otworzyły się źródła nadziemskie, nie podług ludzkich miar i rachub”¹³³. „Istotą” marzenia (i pisania) jest ruchliwość. Słowo „marzenie” nie oznacza bowiem wyobraźniowej spójności; raczej ruch, w wyniku którego, wszelkie utożsamienie, wszelka podmiotowa i przedmiotowa stabilność, okazuje się porowata, postrzępiona i pęknięta. Odsłonięcie „białej pustki”, nicości mieszczącej się na dnie cylindra, stanowi akt auto-niwelacji, dlatego przypomina sztuczkę magika, który samego siebie doprowadza do zniknięcia w pozbawionym dna cylindrze. Stawką marzenia jest rozbitcie imaginarium, które zawiaduje wszelkim sensem i ontyczną trwałością. Marzyciel doprowadza język do furii, ujawnia drzemiące w nim moce pragnienia, które pomimo swego dążenia do

¹³²Tamże, s. 58.

¹³³ Tamże, s. 176.

ujawnienia, natykają się na powtórzenie i literalność, które do spółki czynią je niemymi i wyzbytymi sensu. Furia ożywczej figuracji wprawia słowa i znaki w ruch, rodzi pienistą otoczkę, miraż języka, chybotałą zwieźność, wobec której semantyka kapituluje. Ten stan, na pograniczu bełkotu, jest zarazem pasożytniczy (nie pozwala na sens i asercję, rozbija predykację, uniemożliwiając pracę znaczenia), z drugiej strony pierwotny i (przy wszystkich zastrzeżeniach jakie, odcytani w Derridzie, musimy mieć wobec tego pojęcia), źródłowy - dąży do redukcji, odtworzenia pierwotnego szumu mowy, pełni roztańczonych figur poza określonością i wyróżnieniem - jakby odcinało więź łączącą język z rzeczami, albo ich wyobrażeniami, każąc przemówić samym jakościom, nie powiązanym w przedmiot. Utopia ta (jest to wszak stan ze wszech miar chwilowy, nad wyraz niestabilny, w odróżnieniu jednak od pozoru, nie będący nawet „w sobie” ugruntowany, znaki łączą się i rozrywają nieustannie) nie ma w sobie nic konstytutywnego, pełni raczej funkcję racy w uniwersum mowy, kolorowego bełkotu wymierzonego we władzę figury, w konstelację tożsamości, która każdy wyrażony byt czyni identyfikowalnym; a zatem zamyka go w „znaczeniu dosłownym”, w Języku, pozwalając mu być jedynie tym, a nie innym (quidditas, qusia) tym- oto, poszczególnym. Marzenie dąży do rozkwitu i bujności, tworząc fatamorganę, miraż pełni poza określonością. Na tej iluzji, w przeciwieństwie do ułudy tworzącej Adelę, ciąży jednak piętno nielegalności. Dlatego pobyt marzenia w świecie jawności, będzie raczej gnieźdzeniem się, ukrywaniem w ciasnych zakamarkach, albo cieplarnianą wegetacją w nieistniejących pokojach, o których, w wirze codziennej krzątaniny, zupełnie zapomniano. „Wszedłem raz- mówił ojciec mój- wczesnym rankiem na schyłku zimy, po wielu miesiącach nieobecności, do takiego na wpół zapomnianego traktu i zdumiony byłem wyglądem tych pokojów. Z wszystkich szpar w podłodze, z wszystkich gzymsów i framug wystrzelały cienkie pędy i napęniały szare powietrze migotliwą koronką filigranowego listowia, ażurową gęstwiną jakiejś fałszywej i błogiej wiosny. Dookoła łóżka, pod wieloramienną lampą, wzdłuż szaf chwiały się kępy delikatnych drzew, rozpryskiwały w górze świetliste korony, w fontanny koronkowego listowia, bijące aż pod malowane niebo sufitu rozpylonym chlorofilem. W przyspieszonym procesie kwitnienia kielkowały w tym listowiu ogromne, białe i różowe kwiaty, pączkowały w oczach, bujały od środka różowym mięszem i przelewały się przez brzegi, gubiąc płatki i rozpadając się w prędkim przekwitaniu”¹³⁴.

Zauważyliśmy już, że logiką opisu czekania u Schulza rządzi aura: efekt, w wyniku którego, śmiertelny byt nabiera jakości transcendentu. Ta „wklęśła głębia”, inwazja czasu w przestrzeni: nagle unieruchomienie czasu i anulowanie przestrzeni, sygnalizują działanie aury w chwilowości

¹³⁴Tamże, s. 75.

jej nagłego rozbłysku. Poznaliśmy prawdę o „wzlocie” Anny Płockiej, zobaczyliśmy, jak podstępne działanie dali, asymetria przepaści, przemieniając ją, unieważniło tym samym (na chwilę wprawdzie) materialność świata. Nagła znikomość i wstydliva skończoność Brunona była więc efektem korelatywnej „koronacji” śmiertelnego bytu. Należy wspomnieć, że dał, jej niebezpieczne obietnice i łudząca gra, była jednym z głównych, dręczących go problemów. Nakładał się na to, powszechnie znany, ambiwalentny stosunek pisarza do pisma. Jak doskonale wiadomo, Schulz miał z pisaniem ogromne problemy. I chodziło w tych napadach milczenia, albo niemożności wyrwania się z twórczej niemoty, tylko o nawroty depresji, która wszelkie próby artykulacji uniemożliwiała; problem ten miał podłoża dużo głębsze, wyrastał z tego, co Schulz przez pisanie rozumiał. Marząc o pisaniu, autor *Sklepów* roił bowiem o, milczącej, samotnej komunii, albo o pozbawionym mediacji graficznej, intymnym spotkaniu z Drugim, który nada słabemu, nietrwałemu słowu znamiona obiektywnej trwałości, o życzliwym spojrzeniu które pojedna „Ja” Schulza z jego słowem, zwróci słowo mówiącemu, który, poprzez artykulację, pośrednio się go wyzbył. Ten Inny musiał być oczywiście na tyle odmienny, aby akt utwierdzenia, uznania mógł mieć intersubiektywne podstawy, z drugiej musiał on być na tyle bliski, na tyle tożsamy z mówiącym, aby komponent obcości obecny w komunikacji mógł być jak najmniejszy, ten obcy powinien być jednocześnie jak najbardziej „swój”. Dlatego Schulz wizję owej poza-pisemnej, fonicznej bezpośredniej wymiany, nie poddanej wyobcowaniu, nie znającej dystansu, snuł w kontekście planów pogrążenia się w absolutnej samotności. Przepis na taką „pełną” komunikację daje list do Romany Halpern z czerwca 1939: „Jakoś tak się stało, że tak liczne i rojne grono moich przyjaciół przerzedziło się znacznie, kontakty osłabły i zmierzam jakby znów ku partiom i sferom losu, gdzie panuje samotność. Jak niegdyś. Czasem napęnia mnie to smutkiem i strachem przed pustką, to znów nęci mnie jakimś poufnym, znanym z dawna kuszeniem.[...]Boję się kontaktów i ludzi. Najchętniej usunąłbym się z jakimś jednym człowiekiem w zupełne zacisze i zabrał się jak Proust do sformułowania ostatecznego mego świata”¹³⁵. „Pokusa” płynąca strony samotności przypominała ciemne namowy ciemności, jednak miała odwrotny wektor: choć również zachęcała do umiejscowienia się na marginesie, pozbawiała tę pozycję poczucia niewystarczalności, była to pokusa pełni, usytuowanej poza przygodnością świata, poza możliwością spotkania i naruszenia, pokusa twierdzy zamurowanej i nieprzejrzystej, absolutnie zaspokojonej tym głuchym zamknięciem i oddzieleniem. Samotność nie groziła izolacją, ale podmiotową samowystarczalnością. Dlatego miała być to samotność pełna „ciszy”, nie naruszana przez obcy głos, przez dźwięki i znaki produkowane przez Innego, nie niepokojona przez konieczność odpowiedzi, wystawienia na inne słowo, i na obce spojrzenie,

¹³⁵B. Schulz: *Księga.....*, s. 115.

nie zmuszająca do odpowiedzi-alności. Cisza ta jest nam znana, opisywana w liście do Andrzeja Pleśniewicza: „Czego mi tu brak nawet- to ciszy, własnej, muzycznej ciszy uspokojonego wahadła, podległego własnej grawitacji, o czystej linii toru, nie zmaconej żadną obcą influencją”¹³⁶. Cisza, nie tylko znaczy się jako brak obcego słowa, „obcej influencji”, ale i jako „muzyczna cisza”, hemostaza „uspokojonego wahadła”. Melodia jest przebóstwieniem słowa w kierunku całkowitego wymazania semiotyki, czystej ekspresji wyzwolonej z podziału na znaczące i znaczone, nie niepokojonej przez pracę signifiant; muzyka to emocjonalne samopobudzenie, które manifestując się, pozostaje z manifestującym zespolone, które emanując ze swego nośnika, stanowi proste przedłużenie „wnętrza” w zewnętrzną przestrzeń. Muzyka może uchodzić za obietnicę czystego kontaktu, utopię znaczenia bez przypadkowości, wymiany bez ekonomii. Samotność to szansa na własność absolutną, na całkowitą bliskość samemu sobie. Status wspomnianego w liście do Halpernowej „jedynego człowieka” był specyficzny: swoim nadejściem, obecnością, nie burzył owej „muzycznej ciszy”, nie niweczył samotności, nie wprowadzał obcego głosu, słowa i znaku - wszak kontakt z owym „jedynym” miał miejsce w „absolutnym zaciszu”. Przymiotnikowa kwalifikacja wydaje się być niezwykle znamienna: nie jest to wszak jakiś tam człowiek ale „jedyne”- jakby człowiekiem poza gatunkiem, bez możliwości bycia reprezentantem, poza związkiem z „innymi ludźmi”, możliwością uwikłania w społeczną anonimowość; stąd obcowanie z nim nie mogło być traktowane jako obcowanie społeczne, drugi przychodził z absolutnej pustki, bezświatwej dziedziny tego, co nie-przygodne, nie-społeczne. Stąd, ów „jedyne człowiek” był jednocześnie kimś najpełniej nieokreślonym, jak i ściśle określonym - jego „jedyność”, w tym samym ruchu, czyniła zeń widmo i „towarzysza”. Pozbawione kontekstu, wymiaru i zakotwiczenia, spotkanie takie istniało tylko jako nie-spotkanie, inny, w swojej anonimowej konkretności, mógł być tylko nie-doświadczany. Drugi nie był na tyle Innym, aby móc być samotności zniweczeniem: nie będąc zrazem jedynie częścią wyobraźni pisarza, pełnił funkcję dystynkcji, owego minimum odwleczenia, naruszenia, obcości i różnicy, pozwalającej na odróżnienie dialogu od monologu wewnętrznego, był ową resztką apelatywizacji, ukierunkowania słowa, które czyniąc prawdopodobnym jego narodziny, nie pozwalała mu zarazem w pełni oddzielić się od mówiącego. Tożsamy/inny był lekkim obejściem, niewidocznym, bo samo-wymazującym się obejściem, dzięki któremu słowo, które opuściło mówiącego, wracało doń w tym samym momencie, nie naruszone przez czasową różnicę, konieczną dla recepcji i przez obcość czegoś przeinaczonego, zmienionego, zinterpretowanego, przepuszczonego przez czas i obcą jaźń. Dialog był momentalny, toczył się w obrębie dziwnego mechanizmu: Drugiego nie będącego Innym, obcej jaźni, która pozwalała na

¹³⁶Tamże, s. 73

pozostanie w swojej przestrzeni subiekta, domu-wnętrza; był szansą na spotkanie poza spotkaniem, doświadczeniem, bez wychodzenia z siebie. „Świat sformułowany” w takiej samotności był, co można zakładać, jedynie emanacją ciszy i potwierdzeniem samotności, a zatem sformułowaniem poza-znakowym, muzycznym i homeostatycznym, bezpośrednim. Sformułowanie nie-sformułowane, nie uwikłane w znak ani czytelnika (bowiem ów jedyny” był, po części samym Schulzem), a co zatem idzie wyzbyte autora, a zatem niezrodzone i niewcielone w materię, infantylne pełnia, wykrystalizowany Obraz, znany nam już z listu do Witkacego. Pełnia wyrażenia, może być osiągnięta jedynie, gdy do procesu wyrażania nigdy nie dochodzi, ten bowiem naraża nas na niepełność i wyobcowanie. Pełne sformułowanie to majak sensu absolutnego, poza językiem.

Schulz był w pełni świadomy złudy i idyllicznego charakteru tej niesamotnej, twórczej samotności. Rzeczywista samotność była potworna, objawiała pisarzowi niedorzeczność marzeń o „twierdzy”, zacisku i „jedynym człowieku”. Po kilkutygodniowym i traumatycznym, właśnie z powodu całkowitej izolacji, pobycie na wsi, skarży się Zenonowi Wiśniewskiemu, w liście 4 sierpnia 1937 roku: „Byłem przez 4 tygodnie na wsie koło Turki prawie zupełnie samotny. Nie miałem pociechy z tej samotności i pozbyłem się iluzji starej i zakorzenionej we mnie, że jestem stworzony do samotności. Może kiedyś byłem, dziś zieje na mnie pustka i martwota z krajobrazu, nie mogę się pożywić przy stole Pana Boga”¹³⁷. „Pozbywanie się iluzji” to proces niezwykle bolesny i skomplikowany, tym bardziej w przypadku, gdy dotyczy on tej najbardziej uporczywej ze wszystkich fantazji czyli „ja”. Rzeczywista samotność była dla Schulza takim koszmarem, nie tylko w wyniku nudy i jałowości, które zawsze się w takiej sytuacji musiały pojawić. Rolę przewodnią odgrywała tutaj daś; a pojawiała się z jednego, dosyć oczywistego w wypadku całkowitego osamotnienia, powodu: że nikt na niego patrzył, i nie chciał go słuchać. Nie było życzliwego wzroku, „jedynego”, narcystycznego lustra zespalaającego pisarza z nim samym, ofiarowującego mu uznanie, pieczętującego swoim wzrokiem jego całkowitość, a zarazem nie zmuszającym go do zabiegania o cudze spojrzenie, ani nie zamykającego go w klatce anonimowego wyroku, jakim często było, całkiem obce, wdzierające się między „ja” a „mnie”, słowo. Jedyny, a więc nie-zbiorowy, intymny, przedłużenie samotnej „ciszy”, ktoś kto umożliwia samowiedzę nie prowadzącą do alienacji. Prawdziwa cisza jednak, która zapadła wokół pisarza podczas tych wiejskich wywczaśów, okazała się zimna i niegościnna. Nikt jej nie rodził i nie poręczał, jeśli izolacja była lustrem, to przyciemnionym i popękanym, wsuniętym między intymne „ja” Brunona a jego społeczne, uznane, zewnętrzne „mnie”, anonimową jakość wtartą

¹³⁷Tamże, s. 53.

w rysy twarzy. Można więc zaryzykować twierdzenie, że owa pustka, która „ziała z krajobrazu”, rozpościerała się między jego niewłaściwym, nieporęczonym, nieuznanym ja, a owym innym umieszczonym pośród krajobrazu. Ów „inny”, opatrzony podejrzeniem nieautentyczności, narodzony w wyniku zdwojenia sobowtór, nie tylko nie mógł być osłoną dla zwiewnego „nieważkiego” „ja”; on był grobowcem dla podmiotowej pewności, głuchym ciałem, stającym po drugiej stronie Przepaści otwartej w krajobrazie. Interesujące świadectwo tego rozdwojenia pomiędzy „Brunonem” a „Schulzem” (które nawiedzało, dodajmy i ten, być może mało istotny szczegół, pisarza zazwyczaj samotne pobyty w sanatoriach, kurortach i okalających Drohobycz, wczasowych miejscowościach w rodzaju Truskawca), daje jedno z poświęconych mu wspomnień. Jeśli wierzyć Irenie Kejlin- Mitelman, to z autora *Xięgi bałwochwalczej* emanowała tak wyraźna aura goryczy, desperacji i niepokodzenia ze sobą, iż czyniło go to „całkiem ciemnym”. Dal ziejąca między intymnym, zamkniętym w twierdzy „ja” a wysłanym w świat obcym, widzialna stawała się dzięki monochromatycznej tonacji, jaka spowijała sylwetkę Schulza. Podczas pierwszego spotkania (dodajmy, za autorką wspomnienia scenerię, sierpień 1921, Kudowa- Zdrój) : „Na ławce naprzeciwko siedzi dziwna postać. Słońce praży, zieleń i kwiaty, a on cały ciemny- ubranie, twarz i włosy. Ciemny, skulony, jakby zamknięty w sobie. Nogi i stopy razem, dłonie złożone płasko, zamknięte łokciami, ciemna głowa wtulona między ramiona. Nieruchomo wpatruje się w mamę”¹³⁸. To nieruchome spojrzenie i dal (odległość pomiędzy Schulzem a matką autorki wspomnienia, bezkresna dal, przepaść, jak ta w którą „wtrącała” go Anna Płockier) wyrastają z całkowitego „zwarcia się” i skurczenia Schulza, absolutnej izolacji, potwierdzającej frazę o „pustce ziejącej z krajobrazu” z listu do Waśniewskiego, ale i samo-zaprzeczenie widoczne w pisarzu. „Ciemność” nie tylko oddala sylwetkę Brunona Schulza od zielonego i słonecznego krajobrazu, ale jest ponadto znakiem oddalenia „Brunona” i „Schulza”: owa niewygodna, sztywna, niemal uczniowska poza, skulenie galernika skazanego na pobyt we własnym cieple, odpracowującego dziwaczny wyrok wiecznego zamknięcia we własnej niezrozumiałej powierzchowności. Stosunek dali jest więc potrójny, i rozpościera się na osi Schulz- kobieta po drugiej stronie, Schulz- krajobraz, „Bruno- Schulz”. Sytuacja z listu (znów akompaniuje ironicznie sierpień, w całej swej „zielonej” okazałości) nie jest więc niczym nowym. Ten sam obraz i identyczna bezradność: niewcielony i pozbawiony poręki „Bruno” unosił się nad umiejscowionym idiotycznie pośrodku krajobrazu „Schulzem”, w otoczeniu, zapewne (w wyniku infekcji- zetknięcia z gorzką czarno-szarą atmosferą otaczającą pisarza) niegościnnie czarnym, wypieszczonym kolorystycznie przez pustkę i obcość, powleczonym kirem żałobnej nieprzejrzystości, do złudzenia przypominającym ten opisany w

¹³⁸Bruno Schulz. *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*. Oprac. J. Ficowski. Kraków- Wrocław 1984, s. 45.

Sanatorium pod klepsydrą: „Była to czerń dziwnie dziwnie nasycona, głęboka i dobroczynna, jak sen pełen mocy i posilności. I wszystkie szarości krajobrazu były pochodnymi tej jednej barwy. Taki kolor przybiera krajobraz niekiedy u nas w chmurny zmierzch letni, nasycony długimi deszczami. Ta sama głęboka i spokojna abnegacja, to samo zdrętwienie zrezygnowane i ostateczne, nie potrzebujące już pociechy barw”¹³⁹. Ciążąca nad całym krajobrazem, uporczywa i niedająca się odpędzić czerń przeciwstawia się zdecydowanie, znanej nam już z poprzednich rozważań, ciemności, doskonale godząc się wszakże z „ciemnym” zaprzeczeniem uosabianym przez „Schulza”. Czerń żałobnego i „nasyconego” krajobrazu wyewoluowała z stanowczego odporu, danego łąpczywej ciemnej masie; jest ciemnością uładzoną, poddaną władzy formy, ciemnością ograniczoną. Dystans pomiędzy dwiema wariacjami tej samej barwy, wyznacza różnica pomiędzy iluzorycznym, mętным samo-utwierdzeniem, efektem ostatecznej redukcji, a wzburzonym żywiołem, niemym, ale żądnym wyrażenia. Na pełną samowystarczalność czerni wskazują przymiotniki: „nasycony” i „głęboki”, „określony”; to „stała barwa”, „dobroczynna”, stały wątek krajobrazu, zamknięta w sobie pełnia. Zamknięcie owo następuje w wyniku gruntowniejszej rezygnacji. „Zdrętwienie zrezygnowane”, „ostateczne”, „spokojna abnegacja” - symptomy melancholijnej martwoty, depresyjnego odrętwienia. Ciemność, pomimo iż bytowo upośledzona, nie ustaje w rewindykacyjnym zapale, jest dynamiczna i ruchliwa, natomiast abnegacja i rezygnacja czerni, wskazują na całkowitą nieruchomość. Czerń, na co wskazują frazy o „stałym wątku” i „głębi”, reprezentuje ciemność, jest mrokiem zrehabilitowanym, mianowanym znakiem, lecz przez ową nobilitację, opóźnionym i pozbawionym podstawy. Inwersja ukazuje się niezwykle wyraźnie: brak i pragnienie oznaczają dynamikę, życie: „pełnia”, „nasycenie” pieczętują się natomiast znakiem wydziedziczenia i martwoty. W prozie Schulza bowiem doskonałość wywłaszcza i zamyka w konwencjonalności, „abnegacja” artykułuje jedynie pustkę pozoru. Czerń jest konwencjonalna, oswojona, udomowiana; znaczy władze tożsamości narzuconej, pozornej, stanowi efekt semiotycznej melancholii, osobliwej tęsknoty za desygnatem. Martwota czerni, jej zrezygnowana wyblakłość przeciwstawia się pośmiertnej emfazie ciemności również swoją „afirmacją” jawności. Czerń stanowi stadium samo-wyczerpania, w który wpada ciemność, gdy opuszcza swoje legowisko i wchodzi w przestrzeń sztucznego światła. Traci wtedy pierwotność i rozpaczliwą ruchliwość, staje się znakiem, jałową alegorią do niczego nie odsyłającą. Dlatego nieutwierdzony w „czarnym” krajobrazie, odbijającym głuchą ciemność, równie obcego ciała, Schulz nie wiedział już gdzie, ani kim jest. Ta niepewność własnego bycia nakładała się na lęk przed znakiem. Skoro własne ciało jest konwencjonalnym i nieadekwatnym medium, w którym „ja” się nie odnajduje, to czyż

¹³⁹B. Schulz: *Sklepy.....s.* 272.

jakiegokolwiek ukojenie może przyjść ze strony pisma, które ową przepaść niepełnych odesłań, nieodwzajemnionych spojrzeń i niedokonanych utożsamień powiększa do niemożliwości? Wszak stawiając znak, pisząc „ja”, (doskonale przerobiliśmy tę lekcję) owo „ja” tracę, niweczę podmiotowość, idiom, poszczególną rzecz kodu, słownika, rozpuszczam jednostkowość w znaku. A co, jeśli samo „ja” jest tak nieadekwatne, tak w sobie niezakorzenione, że nawet pozapisemna pewność jawi się jako rajska niemożliwość, utopijny ideał? Nie może nas zatem zdziwić wyznanie zwarte w innym, wcześniejszym liście do Waśniewskiego: „Nie poznaję siebie samego. Ja, który zawsze miałem głowę pełną zagadnień, problemów, podniecany zawsze przez różne idee, teraz wlokę się pusty, bezmyślny i ospały i mam uczucie ,że to już koniec wszystkiego. Od miesięcy nic już nie piszę, nie jestem w stanie najmniejszego artykułu napisać. Nawet napisanie listu kosztuje mnie wiele ogromnego przewyciężenia”¹⁴⁰. „Ja”, które „siebie” nie poznaje, w piśmie, funkcjonującym wszak dzięki „zacieraniu imienia własnego”, nie będzie się odnaleźć.

Alienacja w piśmie, utrata „ja” w znaku, ma dwie strony, nie jest widoczna jedynie po stronie nadawcy i staje się nawet bardziej dramatyczna, przez uwzględnienie adresata. Schulz w liście do Waśniewskiego pisał, że trudności sprawia mu nawet ułożenie listu. Niemożność wysłania listu ukazywała mu tylko aporię pisma w pigułce, jeszcze przed Derridą pozwoliła mu doznać nieobecności sytuującej po obydwu stronach tekstu. Każde pisanie musiało dlań być czymś w rodzaju listu, którego wysłać nie można, nie wiadomo wszak, do kogo się pisze. Nie tylko siebie, wywłaszczonego w znaku nie jestem pewien- ten do kogo się zwracam, dzięki przepastnej odległości jaką musi przebić pismo by na kogoś natrafić, staje się jeszcze bardziej enigmatyczny. Aporię tę stara się szczegółowo wyjaśnić Romanie Halpern w (żeby było zabawniej) liście z 20 marca 1938: „Nie gniewaj się, że nie zaraz odpisałem. Odległość przestrzenna sprawia, że słowo pisane wydaje się zbyt nieskuteczne, nie dobiegające swego celu. A sam cel, osoba, która na końcu tej drogi przestrzennej odbiera nasze słowa, wydaje się tylko półrzeczywista, jak osoba z powieści, niepewnej egzystencji. To zniechęca do pisania, odbiera mu aktualność, sprawia, że wobec nacierającej bliskiej rzeczywistości wydaje się ono czynnością problematyczną, magią, gestem wątpliwej skuteczności. Takich rzeczy nie powinno się może mówić, lepiej zwalczać w sobie tę słabość fantazji, która nie chce wierzyć w rzeczywistość rzeczy odległych”¹⁴¹. „Rzeczywiste” jest to, co „bliskie i „napierające”, a więc poręczne, dostępne, w każdej chwili możliwe do użycia, oferujące się spojrzeniu, ręce, dotykowi. Jakkolwiek odległość,

¹⁴⁰B. Schulz: *Księga...*, s. 52.

¹⁴¹Tamże, s. 105.

dystans czy zerwanie kontaktu, narusza kontrakt „rzeczywistości”, zrywa umowę, oddziela i oddala przed rękami które dotykają i wzrokiem który obejmuje, słowem bliskim i bezpośrednim, które natychmiast nazywa. Dramat odległości adresata, sprawiający, że pismo musi przebyć niesamowitą, monstrualną w przypadku tak nietrwałego medium (list może być zgubiony, podarty, na wieki zaprzepaszczone, albo po prostu zignorowany), dystans, nakłada się na problem czasu: ten do którego, jak wydaje mi się, piszę, kogo uwzględniam zaimkiem, kogo przywołuję, jako że jest, istnieje w czasie, zmienia się i przekształca, muszę być inny od tego, którego zapamiętałem, kogo mam w wyobraźni, inny od wyprojektowanego adresata mojego apelu. Powinienem też być martwy. Może istnieć na zupełnie inny sposób, w sposób który czyni moje pismo nieaktualnym: ja również się zmieniam, przekształcam, sam wobec siebie się przesuwam, tak że samo wyrażenie, stałość roli nadawczej, w którą wchodzę, jest kłamstwem wobec źródłowej, czasowej niestabilności mnie stanowiącej. Żeby pisanie miało sens, ja musiałbym trwać i adresat musiałby trwać, ja musiałbym być martwy i on musiałby być martwy, sam czas, stawanie się buduje odległość między piszącym a nadawcą, między nadawcą a adresatem i między adresatem a rzeczywistym odbiorcą listu. Nikt listu nie wysyła i nikt odbiera, albo ten kto list wysyła, nie jest tym, kto go podpisuje, a ten kto go otrzymuje, nie jest tym do kogo jest adresowany. *La carte postale* nauczyła nas tego niczym alfabetu. Schulzowi chodzi jednak najbardziej o moment wiary, którego pismo wymaga. Muszę utożsamić adresata z osobą, która otrzyma list – muszę wierzyć w tożsamość tych dwóch instancji. Fantom jest podwójny: nieobecny Inny, którego nie znam, bo jest inny od tego, którego znałem niegdyś, i do którego piszę, i nieobecny „Inny wyobrażony”, domniemany adresat, zawarty w zaimkowym zwrocie, do którego piszę, pomimo że zapewne już nie istnieje. Muszę sytuować po drugiej stronie ducha-rozrzedzonego swą obosieczną nieobecnością, by móc w ogóle zsiąść do pisania. I muszę zrobić coś jeszcze. Ja „Bruno”, który się zmieniam, i który samego siebie nie znam, bo na siebie nie patrzę, jestem tylko tym, nie dającym się objąć wzrokiem, niezwrotnym i nieumiejscowionym miejscem z którego padają spojrzenia, który się przeistaczam w każdej chwili, w każdym momencie gdy stykam się z czymś innym, który dekomponuję się w każdym rzuconym na mnie spojrzeniu, wraz z każdym wypowiedzianym o mnie słowem, który samego siebie nie znam i nic o sobie nie wiem, bo nieważki jestem i niewcielony - „ja, Bruno” pojednać się muszę z tym innym, względnie stałym, bo społecznym i ogólnym, zuniformizowanym i anonimowym, refleksem innych, ich własnością, uniformem i zbroją „mnie” - „Schulzem”, aby móc, szczerze, z głębokim przekonaniem, wewnętrzną pewnością podpiąć list mianem, właściwie nieistniejącym, nie ma bowiem nikogo kto mógłby się tak nazwać, nigdy nie było i nigdy nie

będzie - Bruno Schulz¹⁴².

Czy nie przypomina nam to sytuacji Jakuba, który zaczyna mówić, pomimo iż wie że jest martwy, i który wie, że zamilknie, wszędzie widać bowiem znaki obecności Adeli, która, chociaż nieobecna, daje się odczuć, i ofiarowuje się myślom i przeczuciu? I który mówi do płochych dziewcząt, mówić jednak tak naprawdę do tej nieobecnej, która w każdej chwili może wejść i wszystko przerwać, Jakub, przepędzić ten zaimprovizowany gimnazjon, jak ojcowską ptaszarnię? Kieruje swój monolog do kobiet, dotyka ich i uwodzi je, jakby w zastępstwie tej, do której nawet zbliżyć się nie może, i która, nawet kiedy zdaje się być cieleśnie bliska, pozostaje zawrotnie daleka.

Bezpośredni adresat zbyt prędko staje się figurą tekstu, fantomatycznym efektem zaimka, wybujałych pretensji „ty”. Ten powszechnie znany wnikliwie omówiony paradoks jest nieznośny - pisząc do kogoś, tego kogoś unicestwiam w moim pisaniu; ten, do kogo piszę, oddala się w dokonanych przez mnie akcie przywołania, bezpośredniość drugiego wymazuje się w znaku. Prawdziwy adresat jest tym, kogo tekst pomija, o kogo żadna litera nie zahacza, kogo tekst ignoruje i odpycha. Napisane może dotrzeć do „ty”, kiedy „ty” w nim nie ma, gdy adresat tekstowy wypiera adresata rzeczywistego, gdy adresat jest przypadkowy i obojętny - gdy źródłowa niepewność adresu zostaje spotęgowana i doprowadzona do absolutnej przygodności: gdy pismo zaakceptuje swe konieczne niedopełnienie i niezakotwiczenie. Prawdziwe słowo może zaistnieć, gdy zmierza ono w kierunku tego, co pozasłowne i bezsłowne. Wyrwa w tekście (jak wtedy gdy Adela próbuje mówić, ale miejsce jej mowy zostaje wymazane z tekstu zdecydowanymi liniami), jest obecnością Innego, który odrzuca adres słowa, depcze znaki wymierzone w jego stronę, a zarazem potwierdza pretensje słowa do znaczenia. Adresat nie może tkwić w adresie tekstu, może jedynie majaczyć, aura-tycznie się oddalać, dawać obietnicę zmierzania, spełnienia i absolutu w sercu, wyrwy, częściowości i indeksu. Musi być umarły. Lub przynajmniej musi milczeć.

Jakub byłby więc uzależniony od własnej kompromitacji, jego słowo czerpało by soki z milczenia, pokątności i bezsensu, w który spycha je wejście Adeli? Trzeba się bliżej przyjrzeć tej grze potrzeby i odrzucenia. Wystarczy rzut oka na podmiot, pozbawiony domowości i

¹⁴² O rozdwojeniu i migotliwości schulzowskiego podmiotu, jak również o związanych z tym przestrzennych komplikacjach pięknie pisze Stanisław Rosiek w szkicu *Bruno Schulz. Archeologia „ja”*. W: tenże: *nienapisane*. Gdańsk 2008, s. 187- 194.

zakorzenia przez dal pisma. Kobieta jednocześnie zespala i więzi, potęguje alienację i proponuje zespolenie - powiększa dal, wymazując ją, tak jak przyjmuje pismo, zaprzeczając mu. Ja jest płynne i rozmyte, pisane liternictwem niepewnym, ma tendencję do zacierania się w procesie swej ekspozycji, do przeczenia sobie w próbie samoutwierdzenia, w związku z tym świat przez nie sankcjonowany, musi jawić się jako równie chybliwy i niestały. Czekanie i korumpująca władza pisanej dali, rozczłonkują piszącego: chce on zamieszkać w własnej przeszłości i osiąść terażniejszość, tymczasem tkwi, zaklinowany pomiędzy ciągiem ruin i pustką, w niemocie terażniejszości. Wyrażenie, czyli „pełne sformułowanie”, nadanie wewnętrznemu pragnieniu sankcji zewnętrznej stanowi istotową niemożliwość, która pisanie umożliwia. Niemota może zostać przezwyciężona jedynie przez wiarę w realność adresata, i zwieszenie odległości. Nadaje to wprawdzie procesowi pisma iluzoryczność, jednak pozwala na jego wymazanie, na ukrycie oddalenia w poczuciu bliskości absolutnej. Kobieta milcząca zszywa „jedyne go człowieka” i niepewnego adresata w jedną osobę, wygrywając te dwa komponenty przeciw sobie. Ja sytuuje się poza słowem, w wzniosłej niewyraźności, potencji tylko pomyłonego, infantylizmie obrazu. Ja narcystyczne opiera się wcieleniu, tkwi w pustce możliwości, rozbija się ciągle i gruchoce o terażniejszość. Między nim, a światem zieje przepaść alegorycznej przygodności. Twórczość, słowo, sztuka potrzebuje (nie)obecności kobiety. Kobięca cisza rodzi słowo, zaprzeczając mu. Kobieta nie zakorzenia logosu mężczyzny, nie wiąże się ze spokojem i spoczynkiem, ale z żywotnym skandalem transcendentnej obecności, spoczywania w dali, w ukryciu zwodniczej pełni. Kobieta zgłasza pretensje do prawdziwego istnienia; a zatem jest wyrwą w świecie rozproszenia i pokawałkowania, jest tylko snem o istnieniu w rzeczywistości, w której jakakolwiek forma musi zawierać swoje zaprzeczenie, by uzyskać prawo obywatelstwa. Przekracza w nieskończony sposób horyzont świata, będąc blisko, a jednocześnie niekończenie daleko, w dwuznacznej o(d)ślonie aury. Nicość słowa potrzebuje sankcji kobiecego milczenia, kobieca doskonałość potrzebuje demonicznego, męskiego oczekiwania, by uniknąć wcielenia, a zatem nadmiernej bliskości, która mogłaby unicestwić jej tajemne władanie. Nieobecność daje swój cień obecności, uobecniając ją i czyniąc nieobecną zarazem.

Auratyczna przestrzeń, w której spoczywa kobieta, z jednej strony wynosi ją w schulzowskim świecie na piedestał, jako jedyną prawdziwie istniejącą, z drugiej strony unieważnia ją, czyni, jako doskonałość, nieobecną w mocnym sensie, zamyka w milczeniu pozornego piękna. Adela, podobnie jak *Bianka z Wiosny*, stanowi efekt wojny antytez, która w wyniku „wzlotu” i przemiany, uładziła się w pięknej doskonałości, której efektem, w przeciwieństwie do

prowizorycznej jedynie doskonałości „dziewcząt do szycia”, jest skazana na nieme unieruchomienie. Ten wymiar aury skazuje ją na demiurgiczny niebyt w świecie niedopełnionego stworzenia, wiecznej infantylności i nieprzerwanego zmierzania. Obecność absolutna jest swoiście nieobecna, antynomiczna, przeniknięta negacją i zaprzeczona w swojej istocie, czego znakiem jest aura. Aura nominuje, uwzniośla, a zarazem porywa w potencjalność. Milczenie Adeli to wynik porwanego w absolutną przejrzystość piękna pozoru. Pozór upostaciowiony w Paulinie i Poldzie ma szansę na stoczenie się w przeciętność, na ujawnienie „perkatych nosków” i innych skaz; obrzęd może się zakończyć, a bachanlia na powrót przekształcić się w zajęcia krawieckie. Wejście Adeli natomiast stanowi wyraz niezgody na pograniczną i podważalną formę pozoru. Alegoryczne pokawałkowanie walczy ze spełnieniem; niemym, bo nazbyt idealnym. To jedyna postać antynomii, jaka wchodzi tutaj w grę. Prawda, że rozpaczliwa?

Kobieta poręcza słowo, podpira je, nadaje operacji pisania realność, którą inaczej musiałoby ono zagubić w pułapce własnej apelatywności. By zmniejszyć przepastną odległość między pismem a jego adresatem, rozsuwa (nie)bezpośredniość auratycznej dali. Tylko pozorna poręka kobiecego milczenia, uzasadnia pragnienie artykulacji. Bez lęku przed nadejściem Adeli, zwieszającej monolog w próżni, on sam byłby niemożliwy. Słowo nabiera substancji, podmiotowość zyskuje formę nadawcy, dzięki tej do której słowa są kierowane, choć się do niej nie odnoszą, która odmawia im zasadności i zupełnie na nie zważa.

Bliscy jesteśmy udzielenia kolejnej odpowiedzi na pytanie, dlaczego Jakub kieruje swoje słowo do Pauliny i Poldy. Wynika to z ich metonimicznej relacji z Adelą, której Jakub stał się świadom, obserwując tajemny seans z manekinem. Mówić bezpośrednio do Adeli ojciec nie może. Bezkraina dal, otwierająca się w przypadku jej rzeczywistej obecności, dekomponuje go i zniekształca jego słowo. Z drugiej strony tylko do niej może mówić, gdyż jedynie ona obiecuje (choć kłamliwie) pojednanie sensu i znaku, przygodności i absolutu. Może więc do niej mówić, nie do niej kierując swoje słowa - mówić za pośrednictwem „dziewcząt do szycia”. Właściwą adresatką ojcowskiego monologu jest jednak Adela. Inaczej: Adela nieobecna, idealny adresat, fantomatyczny, antycypowany w niedopełnieniu słowa, który musi być nieobecny, aby słowo mogło uniknąć dręczącej je niepewności. Adela, w słowie obecna za pośrednictwem Pauliny i Poldy, wydaje się być zwodniczym zbawieniem znaku. Dlatego jej rzeczywiste nadejście unicestwia dyskurs. Pełnia, unicestwiając czekanie, zmusza do milczenia, odbiera światu stabilność przez katastrofalne pseudo- wcielenie. Znak, trzymając katastrofalne nadejście na

dystans, umacnia siebie, ratuje świat przed milczeniem. Milczenie idealnego adresata może być bowiem tylko przewidywane w ukierunkowaniu monologu, który, dzięki temu umiejscawia się w skończoności, w zmierzaniu ku pełni, charakteryzującemu wszelką przygodność. Milczenie rzeczywiste unieważnia słowo. Znamienny fakt „nieobecności Adeli” podczas jakubowego monologu, uświadamia nam jeszcze klarowniej antynomię czekania. Tworzy się ono z nieobecności upragnionego, który, z jednej strony, stanowi afirmatywne poświadczenie sensu stojącego za wyczekiwaniem, akceptację wyrażającego się w nim pragnienia, z drugiej strony, przybycie upragnionego unieważnia czekanie, odbiera mu prawomocność. Czekanie „wydarza się” jedynie dzięki temu, że to, co oczekiwane nigdy nie przychodzi, że odwleka swoje nadejście, że staje w „pomiędzy” - horyzoncie otwartym przez nieosiągalną przyszłość, rzucającym światło na to, co przeszłe. W przeciwieństwie do nudy, skazującej na uwięzienie w pustce teraźniejszości, czekanie wybawia przeszłość przez zwrot w kierunku tego, co nadchodzi; pozwala na odwrócenie spojrzenia, na zwrot w kierunku ruin przeszłości. Czekanie uwalnia słowo i czas. Jedynie właściwy wymiar i rozpiętość czasu umożliwia materializację czekania w piśmie. Z drugiej jednak strony, ta sama mechanika skazuje czekanie na alegoryczność. Czekający pragnie bowiem uchronić swój wewnętrzny świat przed zapomnieniem. Dlatego zbiera to, co jeszcze pozostało, przygotowując się na dopełnienie. Ono jednak nie nadchodzi, albo co gorsza, nadchodzi i wkracza w wymiar doczesności, całkiem go rujnując. Świadomość tych dwóch, splecionych za sobą zagrożeń uświadamiająca czekaniu właściwą mu niemożliwość i absolutną nieosiągalność oczekiwanego przedmiotu, staje się zarazem napędem intencji alegorycznej. Alegoria jest bowiem tropem zwieszenia sensu bez przerywania napięcia i ukierunkowania właściwemu oczekiwaniu. To trop, dzięki któremu piszący, który w owo „ty” nie wierzy, mimo to pisze. Jednak moment wiary nawiedza nawet najgłębszą żalobę, odpędzenie widma wiary staje się wręcz przykładem semiotycznego męstwa i dumnego trwania przy skończoności. Jednak obietnicom zawsze się, prędzej czy później, wierzy, a absolutne męstwo przede wszystkim, zrezygnowałoby z pisania. Czas oczekiwania, podobnie jak czas alegorii, wspiera swą rozpiętość o wyobrażenie tego, co nadchodzi, choć nigdy nie nastanie. Chcę powrócić tam, gdzie dopiero byłem, a gdzie, pomimo wszelkich, nieraz nader bolesnych wysiłków, powrócić nie mogę.

Z jednej strony słowo wymaga poręczenia kobiecej obecności, z drugiej zaś, zjawienie się Adeli unicestwia Ojca, wypędza go z powrotem w ciemność. Wydaje się że wymiar dali rozpościera tutaj całą swą przewrotność. Aura spowijająca Adelę jest dwuznaczna, męsko-damska, władcza i bierna zarazem. Z jednej strony, negatywnym charakterem swojej władzy nadaje słowom, które

bez jej utajonego nadzoru utonęłyby w erotycznej dwuznaczności heretycką moc, z drugiej przerywa monolog swym milczeniem

Język będący komunikacją, tkwi w niewłaściwości historii, nasącza się heteronomią tego, co zewnętrzne. Jest upadkiem imion, albo stanem, w którym świętość symbolu dostaje się w okowy bezdusznej wymiany. W tym znaczeniu milczenie stanowi próbę przywołania stanu, w którym język i gest, mowa i przywołanie nie stanowiły przeciwieństwa. Milczenie jest próbą zaprowadzenia totalności, pozorującej i odbijającej rajska pełnię, wprowadzającej uniwersalność tożsamego w miejsce ekspresji pojedynczego. Milczenie jest stanem upojnej i zwodniczej syntezy, której komunikowanie pozwala się tylko domyślać w grozie rozproszenia. Milczenie jako towarzyszenie, próbuje być właściwym stanem języka, jego harmonijnym spoczynkiem, w którym obiekt i znak nie przeciwstawiają się sobie w ciągłej walce. Narracja ojca, uciszona i odwołana, rodzi się z podwójnego aktu: przywołania pełni i zaprzeczenia jej: przywołuje kobietę, kierując swoje słowo do Pauliny i Poldy, gdy jednak prawdziwa (bo wyróżniona, oddalona i wyodrębniona) Kobieta nadchodzi i ofiaruje to, o co brak słowa i jego przygodność samym swoim wystąpieniem się dopominały. Słowo musi zniknąć; zostaje odwołane i wymazane by to, co nadchodzi, mogło chronić swej pełni, totalności: utopi języka doprowadzającej wszelką artykulację do zaniku. Słowo jest uwikłane w obietnicę, której musi zaprzeczyć, aby zaistnieć. Jednocześnie samo jego wystąpienie jest poświadczeniem obietnicy, którą tym samym aktem odwołuje. Słowo nieustannie przywołuje własne unicestwienie, nie mogąc umknąć brakowi, który je napędza. Tylko ucieczka słowa przed milczeniem, pozwala słowu na zmierzanie i proces, na zawieszenie, dzięki któremu istnieje. W samej tkance historycznej zmienności, uczestniczący i świadczący o niej język, zadaje się być czymś niemożliwym. Monolog Jakuba domaga się denuncjacji ze strony Adeli, bo jedynie ona jest jego adresem. Jedynie Adela jest sensem słowa, pieczętującym jego niepełność i bezsilność.

Pojedynczość Jakuba, przez zanik retorycznej ekwiwalencji, rozpuszcza się w cielesnej tożsamości. Błędne jest bowiem nałożenie na siebie pojedynczości i tożsamości, niczym dwóch tafli odbijających to samo światło tego, co podmiotowe, subiektywne. Tafle pozostają całkowicie martwe i nieprzejryste i przesuwają się w zagadkowy i niepojęty dla obserwatora sposób. Pojedynczość próbuje umieścić się w słowie, wyjść z ciemności, z cienia, z niemoty, która wciąż jej zagraża; ale słowo jest słabe i bezsilne we własnym wschodzeniu; jeśli coś odbija, to raczej samo siebie i ten całkiem bezowocny wysiłek. Tożsamość z kolei, jest najpełniej uniwersalna i spoczywa w sobie, pojednana z tym co naturalne; ma swą zasadę w sobie i nie potrzebuje

zerwania, na jakie naraża ją artykulacja. Ta tożsamość przemawia z ciała Adeli, z precyzji gestów, które nie są na nic nakierowane, wynikają z własnej zasady i mocą pewnego, trudnego do nazwania automatyzmu, osadzają się w swoim źródle. Pojedyncze słowo, jeśli chce zaistnieć, musi zmusić tożsamość do wejścia w swoją domenę, ryzykując tym samym własne unicestwienie. Tożsamość nie potrzebuje słowa; jej obojętność jest jedyną formą poręki, na jaką słowo może w ogóle liczyć. Spoczywa więc przed kobietą, bezradne i podatne na rozdeptanie, z odroczenia czerpiąc zasadę swego działania. Słowo istnieje nieprzyjęte, niezauważone, nieporęczone - jest wezwaniem bez adresata, apelem bezcelowym i na siebie nakierowanym. Jego pustka, jego krążenie, kotwiczy je w sobie. Słowo przyjęte, pojednane z obecnością, sensem, z użytecznością, bytem stało by się nazwą-matrycą języka. W swoim obecnym stanie próbuje być imieniem - choć niczego nie nazywa, choć nic się do niego nie odnosi i, z pewnego punktu widzenia, w ogóle nie istnieje.

Ciemne światło i biała pożoga, czyli Pomona powracająca

Jak piękny pozór (obietnica pełni i idealności) funkcjonuje w niepełnym świecie? Kilka wskazówek na ten temat znajdujemy na początku *Sierpnia*: „Adela wracała w świetliste poranki jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca- lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórką czereśnie, tajemnicze czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku; morele, w których miąższu złotym był rdzeń długich popołudni, a obok tej czystej poezji owoców wyładowywała nabrzmiałe siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielęcych, wodorosty jarzyn niby zabite głowonogi i meduzy- surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywne i telluryczne ingredencje obiadu o zapachu dzikim i polnym. [...] Po sprzątaniu Adela zapuszczała cień na pokoje, zasuwając płócienne story. Wtedy barwy schodziły o oktawę niżej, pokój napelniał się cieniem jakby pogrążony w światło głębi morskiej, jeszcze mętniej odbity w zielonych zwierciadłach, a cały upał dnia oddychał na storach, lekko falujących od marzeń południowej godziny”¹⁴³. Słynny i wielokrotnie komentowany ów fragment¹⁴⁴, wyodrębnia w stylistycznej i obrazowej logice opowiadania - tło, zanim zostanie jeszcze dokładniej określone, zaraz ulega zmianie; zaprezentowane w otwierającym, pierwszym zdaniu rekwizyty, znikają, jak na obrotowej scenie. Dom, który zaraz opuszczą matka z Józefem, pełni funkcję osobliwości,

¹⁴³ B. Schulz: *Sklepy...* tamże, s. 37.

¹⁴⁴ Z najnowszych interpretacji, należy wymienić dokonaną przez Michała Pawła Markowskiego, który, oczarowany „mięsem” będącym wśród zakupionych przez Adelę produktów, czyta ten fragment jako manifest schulzowskiego, cokolwiek dialektycznego, materializmu (zob. *Co jest w koszyku*. W: M.P. Markowski: *Powszechna rozwiązłość...* Dz. Cyt., s. 96- 88.)

twierdzy, do której letnia frenezja i potop żaru nie mają przystępu. Różnica jest tak radykalna, a metamorfoza tak zaskakująca, że nie może chodzić o proste przeciwstawienie wnętrza zewnątrz, albo cienistej oazy pośród gorąca. Dom to inny wymiar, skupisko cienia i dwuznaczności, a imię Adeli stanowi tu rodzaj klucza, jest ona bowiem tą która oddala światło od niego samego, czyni je promienistym i auratycznym ukrywając je w cieniu i podszywając iluzją.

Przypomnijmy jednak pierwsze zdanie *Sierpnia*¹⁴⁵: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszołamiających dni letnich. Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek”¹⁴⁶. Ojciec opuszcza, pozostawia narratora „na pastwę lata”, które jawi się jako niemożliwy do odczytania, święty tekst, „którego karty palą od blasku” i który odurza, stawiając opór wszelkiego rozumieniu. Ojcowski brak otwiera włączy znaczenia, niweczy semantyczne domknięcie związane nieuchronnie z imieniem Ojca i z stałością patriarchalnej struktury. Lato to sfera absolutnej wielości, tekst semantycznie niezdeterminowany odurzający, podporządkowujący sobie bezradnego komentatora. Komentarz bowiem jest wykluczony; światło absolutnego sensu rozbija w proch każdą historyczność, każdą zrozumiałość, a zatem doczesną i kontyngentną formę przekazu i druzgocze wszelkie doczesne naczynia, w którym próbuje się je umieścić. Ojciec poręcza możliwość wykładni, związek między sensem a znakowym medium; usunięcie się Jakuba narusza ten związek, a zatem nie pozwala na język: wszystko rozgrywa się w wymiarze pozasłownym, dlatego granice i podziały stają niezwykle problematyczne. Sens staje się upiornie wszechobecny, brakuje jednak mechanizmów absorpcyjnych, filtrów uspojaających jawienie się znaczenia. Znaczenie spoza znakiem jest bezsensem, władczym i wywłaszczającym. Sfera wyznaczona przez odejście Ojca, oznacza wkroczenie transcendencji absolutnej, niweczącej wszelką przygodność, dokonującą apokaliptycznego zniszczenia, anihilacji zepsutego świata wcielonego sensu. Światło (ogień, który eksploduje z całą mocą), dematerializujące i absolutnie inicjalne, przywodzi do początku i upaja bezpośredniością. „Biały żar” rozprzega formy i kształty, dobierając się do „białej pustki” stanowiącej rdzeń każdej istoty. Biel oznacza

¹⁴⁵ Powyższe zdanie stanowiło pretekst dla nader rozbieżnych interpretacji, np. Artur Sandauer na plan pierwszy wysnuwał wątek inicjacji seksualnej (zob. A. Sandauer: *Interpretacja Schulza*. W: tenże: *Pisma zebrane*. Warszawa 1985. Tom 4, s. 69 - 72.), natomiast Wojciech Wyskiel widział w nim podstawowy zarys świata przedstawionego *Sklepów cynamonowych* (W. Wyskiel: *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków 1980, s. 113). Władysław Panas traktował pierwsze zdanie *Sierpnia* jako naczelny przykład „regresywanej” dynamiki Schulzowskiego świata, związanego z luriańską doktryną *cimcum* (zob. W. Panas: *Księga blasku*. Dz. Cyt., s. 80-81). Radykalną (i, trzeba zaznaczyć, dość niesprawiedliwą) krytykę Panas podjął Markowski (zob. M. P. Markowski: *Powszechna...* tamże, s. 83 - 86.)

¹⁴⁶ Tamże, s. 37.

jednocześnie zanik i oczyszczenie, pustkę następującą po ostatecznej dekompozycji. Ognista powódź letniego blasku zmiata wszystko, pogrążając świat w nieruchomości i stagnacji. Dlatego przechodnie, poddani władzy solarnej powodzi „tracą twarz” - światło wchodzi w ich najgłębsze rejony i odbiera im kontur, różnicę, rysunek: „Przechodnie, brodząc w złocie, mieli oczy zmrużone od żaru, jakby zalepione miodem, a pociągnięta górna warga odsłaniała im dziąsła i zęby, I wszyscy brodzący w tym dniu złocistym mieli ów grymas skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę- złotą maskę bractwa słonecznego; i wszyscy, którzy dziś szli ulicami, spotykali się, mijali, starcy i młodzi, dzieci i kobiety, pozdrawiali się w przejściu tą maską, namalowaną grubą, złotą farbą na twarzy, szczyrzyli do siebie ten grymas bakchiczny- barbarzyńską masę kultu pogańskiego”¹⁴⁷. Światło oscyluje, włada swą dwuznacznością, krąży pomiędzy bielą oczyszczania, a pogańską solarnością. Jednak zasadnicza funkcja blasku łączy w sobie te dwie konotacje: wybuchowość i eksplozywność transcendencji niweczy wszelkie przygodne, doczesne, cielesne formy skupienia, sądzi materię za jej skończoność. Twarze tracą indywidualność, wyzbywają się rysów, górna warga odsłania dziąsła i zęby; skóra przechodniów topi się w pożodze, ogień niszczy wszelkie osłony, wszelkie punkty oporu, dąży do podporządkowywania sobie wszystkiego, pożera i rozkłada. Biała księga i płonące słońce: znaki kresu, absolutu który anuluje odległość między sobą a stworzeniem, znosi różnicę ontologiczną pomiędzy bytem absolutnym i doczesnym. Zarówno w sytuacji białego żaru, białej księgi jak i solarного nadmiaru, zwraca uwagę absolutna bierność „nawiedzanej” doczesności: opuszczeni przez ojca domownicy, są bezwładnie rzućeni na pastwę lata, przemieniają się w odurzonych egzegetów blasku; przechodnie brodząc w naruszonej przez ogień, topiącej się materii, znoszą absolutną dematerializację swoich ciał i de-subiektywizację; stają się jedynie słonecznymi powidokami, płonącymi całopalnie czcicielami letniej ekpyrosis. Bierność i wywłaszczenie, zanik woli, konturu i poszczególności (rozpląnięcie, rozpuszczenie, odurzenie) przedstawiają sobą efekty działania białego żaru i słonecznego ognia. Źródło niszczy. To co bezpośrednio spotykane, to co doznawane, oryginalne i absolutne, poza znakiem i odwołaniem jest bezsensowną eksplozją wymazującą swego donatora (niemożliwa transcendencja); nadejście, paruzja, zbawienie oznaczają ontologiczną katastrofę. Śmiertelność (chroniona i osłaniana przez absolutną separację stworzenia od stwórcy, podmiotu od doświadczenia, formy od jej materialnego substratu, separację ontyczną i czasową) stanowi o sensie i nie pozwala na sens absolutny; rodzi znaczenia i broni (osłania) przed absolutem.

Tym bardziej zaskakuje postawa Adeli. Przedstawieni w opowiadaniu czciciele ognia (zarówno

¹⁴⁷Tamże, s. 38.

domownicy, jak i przechodnie) są bierni, bezradnie rzućeni na przemoc blasku, pozbawieni woli, różnicy, mocy określenia. Adela, nie dość że nie przystaje do ich grona, to jeszcze działa, pełniąc rolę quasi-demiurgiczną, aktywnie opierając się transcendencji i oryginalności. Adela działa: wysypuje sprawunki z kosza, zasłania story; jest aktantem, podmiotem, instancją sprawczą w świecie fundamentalnie wyzbytym inicjatywy. Zwróćmy uwagę na przeciwstawność kierunków ruchu, która podkreśla różnicę: Ojciec wyjeżdża pozostawiając na pastwę, opuszczając; Adela powraca, zachowując i ocalając. Odejście Jakuba budzi ognisty żar, słoneczny potop sądu ostatecznego; powrót Adeli z ognia oznacza akt zachowania i przechowania - ocalenia. Adela, przeistoczona swą konsolacyjną i zatroskaną o doczesność aktywnością w boginię obfitości Pomonę, powracając z ognia, ocala rzeczy, zachowuje ich kształt, wyzwala je z sfery białego unicestwienia. Inni (matka, narrator, bracia, przechodnie) są wystawionymi na powódź i oszołomienie lata egzegetami „księgi wakacji”. Adela poprzez odmowę lektury wyodrębnia się z ognia i powraca do domu. Domostwo przy rynku jest miejscem, z którego albo wyrusza się, dzięki wezwaniu płynącemu ze strony światła, na pustynną, białą równinę zaniku, albo do którego się powraca, w akcie sprzeciwu wobec sensu, więząc wybuchły na pozbawionym osłon pustkowiu ogień w cienistym wnętrzu. Powrót Adeli transcenduje transcendencję, zachowuje jednak pośrednią więź ze słońcem - odwracając jego władzę, czyni ona siebie jego panią. Ocalenie i powrót jest inwersją odejścia i „pozostawienia na pastwę”: wnętrze, które zachowuje przeciwstawia się zewnątrz, które niszczy i wywłaszcza, słońce które sprawuje władzę i sąd nad skończonością przeistacza się w „urodę słońca”: powidok, aspekt, światło zredukowane, pozbawione inicjalności i mocy, uczynione narzędziem. Przemienność ta nosi właściwości ontologicznej konstancy. Powrót zawsze jest odmową obietnicy, antytezą wyjścia, opuszczenia i odejścia, podejmowanych przez tych, którzy na obietnicę przystają i starają się za nią podążać, którzy rezygnują ze swojej skończoności na rzecz absolutnej mocy, która ich wywłaszcza. Wyjście, jest wyjściem z siebie, transgresją podmiotowych granic, konturem przełamanym, linią zaprzeczoną i godzącą się na wymazanie. Powrót dusi obietnicę w zarodku, odmawia wiary i woli wyjścia, (która właściwie nie jest zmianą, bowiem tego, komu obiecano już nie ma, zastąpił go inny, komu obietnica będzie spełniona) decyduje się na ograniczenie, lękając się utraty władzy i kontroli, sprawstwa i subiektywnego konturu. Adela, nie będąc czcicielką światła, staje się autonomiczna- może chronić i ocalać, oddalać i osłaniać rzeczy od (przed) ogni(a)(em) w którym muszą one zniknąć i który musi je pochłoniąć.

Adela wysypuje z koszyka „barwną urodę słońca”, ocalając tym samym piękno i powierzchnię z powszechnej pożogi, w której kształt, linia i odrębność muszą zniknąć. Jej istota, pomimo iż

neguje ognistą bezpośredniość, zachowuje z nią jednak ścisłą więź, wszak „wychodzi z ognia”; wychodzi zeń, nie rozpuszczając się w nim, autonomizując się wobec niego. Adela nosi w koszyku esencję tego, co innych nachodzi i pozbawia władzy- wychodząc z ognia, wyodrębniając się z grona czcicieli blasku i pokornych egzegetów lata, zachowuje samą „urodę” słońca. Powrót Pomony niemal „chemicznie” separuje (oddala, konserwuje, zachowuje) piękno lata od niego samego, dając tym samym początek innemu światłu: pośredniemu i wyodrębniającemu, spokojnemu i naznaczonemu cieniem, wyzwajającemu kształty. Blask wnętrza, dwuznaczny i ciemny, czyniąc rzeczy widzialnymi, sam się wycofuje; ukazując kontury i linie, zachowuje dyskrekcję, pełga na granicy. Związuje się z mrokiem i skrytością, czyniąc widzialnymi granice przedmiotów, wymazuje swoje źródło, tłumi swój rozbłysk. Światło cieniste, kształtujące i formujące nie ma w sobie ognistej bieli i wywłaszczającego żaru, który wybuchając nie pozwala stać się temu co inne; pogrąża świat w białym niezróżnicowaniu. Poprzez oddalenie od transcendencji zewnątrz i wszelkiego początku, „inne światło” nabiera charakteru czegoś pozornego. Pozwala to na opis miejsca i funkcji estetyki i „pięknego kształtu” w przestrzeni osieroconej, naznaczonej ojcowskim brakiem.

Barwna uroda, oddzielona od żaru jest zdartą z istoty i „schowaną pod korcem” tkaniną piękna - stąd nieprawdopodobna estetyzacja języka. Następująca później prezentacja stanowiących rozwinięcie „urody słońca” owoców: czereśni i wiśni, oraz „ingredencji obiadu”; pożywnych rozpustną obfitością mięs i jarzyn, przypomina swoją plastycznością ułożeniem i tonacją kolorystyczną którąś z klasycznych flamandzkich „martwych natur”. Adela powraca ze świata złota i bieli, wynosząc zeń i ocalając barwy ciemniejsze, bardziej skondensowane; kolory półcienia i tajemnicy, na których odciska się zawiła gra perspektywy. Nadmiar blasku skutecznie tłumi wszelkie piękno; rozkwita ono wszak we wnętrzu i półcieniu. Dlatego czereśnie są „lśniące”, a wiśnie „czarne i tajemnicze”, dlatego mięso pyszni się „klawiaturą zeber cielejących” (nie zapomnijmy o „złotym miększu moreli”) - tonacja barw sytuuje na dolnej skali, w okolicach ciemnej czerwieni, czerni i złota, również ciemniejszego, bursztynowego niemal. Wymiar ten wzmacnia woda: „wodorosty jarzyn”, „zabite głowonogi i meduzy” - obecność symboliki akwaticznej działa niczym katalizator głębinowych i iluzyjnych właściwości wnętrza. Wody stanowią obszar pozasłoneczny, gdzie „biały żar” dotrzeć nie jest w stanie, skryty i niedostępny dla transcendentnej pożogi. Ciemność, czerwień, proliferacja odbijających światło wód; „uroda słońca” jest pozorem oderwanym od istoty, nie wstydzącym się swej iluzoryczności. Iluzja jednak nie łączy się w komentowanym fragmencie z kłamliwą pracą symulacji, zwiewną i łatwą do podważenia. Ciemne barwy i telluryczna aura nadają „martwej naturze” kreowanej

przez Adelę, która wyciąga, odkrywa i wystawia (zaproszenie do widzenia, wy-stawianie czyli ofiarowanie przed oczy tego, co zostało wcześniej sprzed oczu zabrane i oddzielone, czynienie widzialnym tego, co wyodrębnione i obdarzone linią, co ocalone przed akumulacją i bezkształtem, przed niezróżnicowaniem: kształt, linia, różnica, osłona, dal, wyodrębnienie) głębię i wymiar zaskakującej w świetle jej pozornego statusu, konkretności. Istotna jest w tym wypadku, konotowana zarówno przez nasycenie kolorów, jak i przemianę Adeli w Pomonę, obfitość. Łączy ona ze sobą żywioły ognia, wody i ziemi, a właściwie ich esencje, uwolnione od konieczności mieszania i rozpadu, co zaskakuje tym bardziej, iż rynek „był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia a stare domy, polerowane wiatrami wielu dni, zabawiały się refleksami wielkiej atmosfery, echemi, wspomnieniami barw rozproszonymi w głębi pogody”¹⁴⁸. Tutaj wszystko trwa; owoce ziemi, wody, symbole wegetacji, ocalone z ognia, spoczywają niczym prawzory i esencje, zachowane w oddzieleniu i nie poddane solarnej zagładzie. Po stronie pozoru spoczywa istota, iluzja chroni prawdę i określoność, kłamstwo estetyki czyni widzialnym to, co bez-istotna bezpośredniość wymazuje.

Malarski przepych i głębia barw są cechami „barwnej urody słońca”, która jak wachlarz rozwija się, odrywając od swego źródła. Przeniesienie z ognia w cień, w żywioł pozasłoneczny, organicznie obcy wszelkiemu światłu jest jednocześnie aktem formotwórczym. Powrót Adeli stanowi akt kreacji, osobliwy, bo rozgrywający się „poza blaskiem”, w przestrzeni „ciemnej” i wodnej zarazem. osobnej i skrytej. Pozór i uroda wydają się być mocniej określone ontologicznie, niż nieszczęsne „tożsame” byty, ginące na zewnątrz, obnażane przez ogień, obracane wniwecz, jak kwadraty bruku pod stopami Józefa i jego matki: „jedne bladorożowe jak skóra ludzka, inne złote i sine, wszystkie płaskie, ciepłe, aksamitne na słońcu, jak jakieś twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do niepoznaki, do błogiej nicości”¹⁴⁹. „Rzeczywistość” to pusta i niewyraźna, bez pamięci pogrążona w otchłani upału. Dary przyniesione przez Adelę w koszyku, niczym pierwociny ocalone z potopu wegetacji, zachowują swój kontur i grę barw, puchną pod rękami Adeli, uwodząc swym idealnym wyglądem, jakby wyzwolone z materialności i przeniesione do estetycznego raju, czysta poezja kolorów i kształtów. „Czysta uroda” oddzielona od swego źródła, powab i „wygląd” oderwany od przedmiotu oferuje realność pełniejszą od tej, cechującej „zewnątrzną” rzeczywistość. Wydane słońcu byty są puste, wydrążone i niebezpiecznie bliskie nicości, która zdaje się stanowić ich tajemne jądro, otchłań w którą stoczą się rozwiązane formy. Pod ochroną cienia, pod kształtującą, ale nie rodzącą ręką

¹⁴⁸Tamże, s. 38.

¹⁴⁹Tamże, s. 39

Adeli, bez-istota pozoru zyskuje ontologiczny ciężar i wizualną precyzję, stając się bardziej przekonująca niż „istoty” wytrawione „białym pożarem”. Rzeczywistość to bezkształtne neutrum, pulsowanie nieokreśloności. Jedynie pozór, barwna powłoka oddzielona od istoty, zachowująca jednak domniemanie realności (skrywająca istotę pod niemożliwą zderzenia zasłoną, która go otacza, a więc aporetyczny i rozdwojony) rodzi wrażenie konturu i przepych tego, co namacalne i konkretne. Na wszystkich poziomach bowiem, skrytość wnętrza przeciwstawia się zewnętrznej zagładzie, esencjonalna prawda iluzji kłamstwu realności i bezkształtowi prawdy, transcendencja „kultu solarnego” immanencji domu ukrytego w cieniu, pod opoką Pomony/Adeli. Pogańska władza „czystego doznania”, estetycznej powierzchni próbuje się ustanowić w krainie monoteistycznego nadmiaru i oślepiającego blasku, wertykalności, kultu i księgi. Kilkakrotnie już podkreślana niemoc i bezwład „pozbawionych twarzy” i tożsamości obywateli słonecznej republiki, może być tutaj szansą - Adela, jako że jest osobna, wyodrębniona i niepodatna na powszechne rozprężenie tworzy rodzaj wtórnej władzy, równie nieodpartej co słoneczna, choć bardziej dyskretniej i na innych działającej zasadach. Adela działa, a więc włada: kształtuje i formuje. Po raz kolejny potwierdza się, że w *Sierpniu* istnieją tylko dwie instancje działające: odchodzący Ojciec, pozostawiając za sobą, niby swego wysłannika albo zastępcę, Ognisty Słup i powracająca w cienisty ustroń Adela/Pomona z koszykiem złudnego urodzaju i sfingowanej materialności. Powrót Adeli można zatem pojmować zarówno jako ocalenie tego, co było, jak i odtworzenie tego, co utracone. Uroda, piękno, z którymi wiąże się Adela są „źródłowo” odtwórcze i pośrednie. Pozór, będący elementarnym składnikiem piękna, nie tyle kłamie, ile ofiarowuje jego namiastkę - oto kolejny krąg semantyczny „powrotu”.

Piękno zasłania własną istotę, ale i obija ją; oddalając ją od siebie i od widza, chroni ją i osłania. Podwójne oddalenie to podskórne działanie iluzji operującej skrycie w każdej manifestacji piękna. Pozór zawarty w pięknie nie pozwala na spotkanie z prawdą, zdaje się tworzyć sobowtóra, inną istotę, inne światło powielające blask idei, podobnie jak wody odbijają słońce, a wewnątrz zniekształca (odbijając) orgię lata. Odbicie/ oddzielenie konstruuje pozorną, mamiącą, „piękną” powierzchnię; nie jest ona jednak solarna, lecz ciemna; cała ocalająca przemiana rozgrywa się bowiem we wnętrzu. Adela powracając ze świata, instalując się w przestrzeni domu, łączy dwa sprzeczne żywioły i buduje na ich przecięciu, na linii starcia wymiarów (oddalającej od siebie i chroniącej je przed sobą) kojący pozór, estetyczną utopię kształtu zachowanego, ocalanego (oddzielonego i wyodrębnionego) konturu. Dlatego właśnie uroda warzyw owoców i mięs podbita jest cieniem; jest ciemna, poza-źródłowa, wewnętrzna. Uroda i estetyczny powab wyrastają z ruchu skrycia, zachowania, przeniesienia tego, co

zewnątrzne w mrok i ciemność wnętrza; zarazem owo przeniesienie, zachowanie nie jest, w ścisłym sensie, transcendencją bezpośredniości, lecz oddaleniem od światła, od białego żaru i przybliżeniem, również oddalającym, do skrytego mroku i cienia. Adela „czyniąc kształty” rodzi piękno na styku ciemności i blasku, oddzielając je od siebie. Podwójna dal staje się sferą poza-żywołu, skrycia i zarazem odsłonięcia, ujawnienia tego, co zachowane w pięknie. Mechaniką powrotu rządzi więc dal - Adela, powracając, oddala i czyni widzialnym, pięknym to, co zachowane. Powrót Adeli jest ocaleniem i wywłaszczeniem - ocaleniem urody, piękna, estetycznej tkaniny tajemnicy, podbitej ciemnym blaskiem tego, co skryte i oddzielone. Dom staje się instancją immanentnego piękna, zamkniętego w sobie i skrytego. To piękno jednak jest skrajnie nietrwałe, ciągle grozi mu przemieszczenie, nadmierne zbliżenie do jednego z biegunów, na których wzajemnym skryciu oddaleniu, się buduje, o których nie-przyległość i antynomię się opiera. Bowiem pozór nazbyt oddzielony od swego źródła, negujący pośrednią więź z bezkształtną istotą staje się demonicznym powidokiem, natrętną, widmową iluzją, która nawet nie próbuje odsyłać do istoty, ale przedrzeźnia i upośledza wszelką formę, nie pozwala na odróżnienie (oddzielenie, odróżnienie i zachowanie) iluzji od oryginału. Piękno istnieje przez tę aporię, ofiarując jednak pragnienie przeniknięcia, na które nie pozwala. Majak, upiór, nieustępliwy sobowtór piękna, pozór zautonomizowany jest przekroczeniem granicy i oznacza akces na rzecz ciemnej i nieodróżnicowanej głębi. Powrót jest nie tylko bowiem ocaleniem od letniej pożogi, ale i ochroną przed demoniczną ciemnością ukrytą w głębi, przed złośliwością zwierciadeł narzucających swą sieć na świat. Dlatego piękno jest miejscem pośrednim, oddalającym i oddzielającym od siebie dwa modele wywłaszczenia, absolutną oryginalność transcendencji i topiącą się w pustce nieskończonej ekwiwalencji, otchłań. Zapuszczając story, Adela wkracza w ten widmowy świat, niwecząc strukturą piękna, zamykając drogę etycznej formie. Adela bowiem jest demoniczna- skryta i dwuznaczna, dobrze się czuje zarówno w świecie piękna, jak i mętnego, czysto receptywnego widma. Zapuszczając story, definitywnie zamykając przestrzeń domu przed jakimkolwiek, choćby nieskończenie słabym światłem, ujawnia upiorną, lustrzaną grozę swojego świata (mrok, zawczasu ujarzmiony i zamknięty w pozorze, opętany przez odtwórczą doskonałość) rozpoczyna grę odbić, wysnuwa z siebie labirynt proliferacji, tkankę powidoków.

Istota Adeli może się nam systematycznie wymykać i zmuszać nas do kapitulacji, jednak to kolejny pozór, który nasza lektura przyjmuje (w sobie) i z którym się mierzy. Ów zadziwiający stosunek Adeli do światła jest częścią jej istoty. Aura wyklucza bowiem promienistość, inicjalność i źródłowość: światło odsłaniające się w niej i ją osłaniające jest pulsujące,

wyważone i podbite cieniem. Odwleka, a więc nie wybucha, będąc welonem iluzji chroniącej (i osłaniającej) przed bezpośredniością doznania. Światło tej aury (i wszelkiej aury) nie pochodzi ze słońca, stanowi odwrotną stronę wszelkiego blasku. Mit (Pomona, Menada, bogini immanencji), którego sygnałem jest auratyczna hieratyczność Adeli) powtarza, powiela i oddala; neguje nieforemność źródła, nieokiełznaną wybuchowość oryginału. Letni ogień przeciwstawia się demonicznemu, odbitemu światłu milczącej głębi, które dojrzewa i formuje na przecięciu bezkształtne pustki rzeczywistości i mętnej formy pozoru.

Dał, kontekst i wieź braku

Oddalenie jest zawsze „trzymaniem w obwodzie”. To, co bliskie jest dostępne: jego *bycie-tu-oto* dopuszcza możliwość użycia, spotkania, doświadczenia - oddalając, odbieram owemu *tu-oto* jego dostępność, biorę je w nawias, potencjalizuję je, czyniąc je możliwością bycia, którą można dopiero zabrać z ukrycia, przybliżyć, którą można przynieść z powrotem. Owo „trzymanie w obwodzie” tego, co oddalone, polega na takim usuwaniu, które to, co zabierane, usuwane, anihilowane pozostawia w jego możliwości powrotu, ponownej aktualizacji. Oddalenie więc usuwa i chroni, przywraca do spoczynku w możliwości, odbierając faktyczność spoczywania, *bycia-tu-oto*, bycia dostępnym, używalnym, poręcznym, dotykającym, byciem - w dyspozycji.

To, co „trzymane w obwodzie” dali, z jednej strony jest potencjalnie do dyspozycji, z drugiej strony dał chroni je przed natychmiastowym dysponowaniem; owo *bycie dysponowanym*, możliwość aktualizacji pozostaje odłożona w owym oddalonym, jako część jego możliwości. Dla *tego-oto*, jego faktyczność oznacza niezauważalność, dla *tego-co-oddalone* natomiast jego rzeczywistość, dysponowalność naznaczona jest brakiem, którego formą i wyrazem jest czyste jawienie się; *to-co-oddalone* redukuje się do statusu czegoś odkrytego widzeniu lub pojmowaniu, ale osłoniętego przed dotykiem i dysponowalnością. Z jednej strony oddalenie, odsuwając *to-oto* z przestrzeni dostępności, daje mu możliwość ponownego użycia, stania się na powrót byciem gotowym i zdatnym do dyspozycji; z drugiej powrót *tego-co-oddalone* z ochrony dali, staje się tym bardziej niemożliwy, im wyraźniejszy staje się fakt „pozostawania w obwodzie” *tego-co-oddalone*. Powrót ów musiałby być tylko powrotem widma, bowiem to, co opuściło swój bezpośredni, narzędziowy kontekst, przywrócone z ochrony, z „trzymywania w obwodzie”, wyzwolone z odsunięcia i skazane na powrót w poręczność i dostępność, wbite w pragmatykę kontekstu, w zanieczyszczenie faktyczności, musi, na wieczność już, wzbraniać siebie pragnieniu lub dotykowi, stać się monstrualne w swojej nagłej bliskości i dostępności.

Nawet chwilowe oddalenie, naznacza *to-co- oddalone*, czyniąc jego powrót powrotem *wy-partego* (to, co powraca, wbrew Freudowi nie powraca zapomnienia, ale z nadmiernej i nazbyt jaskrawej pamięci)¹⁵⁰ nadejściem ducha, potwornym zdarzeniem. Osadzając się w kontekście, rzecz staje się niezauważalna, dostępna, niewidoczna, rzeczywista – oddalona, jawi się i formuje, nabiera odrębności i niedostępności tego, co tylko widzialne, co chronione w niemożliwości dotyku i naruszenia. Ochrona ta, oddala przed skażeniem przygodnością kontekstu, przed profanacją i nieczystością (oddalanie jest zawsze formą *sacrum*, gestem konserwującym i zamykającym, prawnym i obrzędowym), nadaje oddalonemu blask i jawność, odbierając mu zarazem rzeczywistość, czyli możliwość bycia dotkniętym i skażonym, zapytanym, naruszonym czy uwikłanym. Kontekst, jak w pewnym miejscu pisze Derrida, to uniwersalna, transcendentálna możliwość naruszenia, aprioryczny warunek możliwości wszelkiego naruszania i skażania¹⁵¹.

To, co oddalone bierze w nawias kontekst, ale pozostawia w nim swój znak; inaczej oddalenie i odsunięcie byłoby unicestwieniem. Usunięcie, odebranie kontekstu znaczy się w nim sprawiając, że to, co w ten sposób odebrane i odsunięte, pojawia się jako brak w narzędziowym uniwersum, brak, który jest możliwością ponownego skażenia, ale i niemożnością natychmiastowego naruszenia. Odebranie narusza ekonomię poręczności, chroniąc odebrane i oddalone przed naruszaniem i skażeniem, żłobiąc swoją nie-przygodność w strukturze kontekstu, naruszając go i kawałkując. Oddalenie jest więc podwójne: odsuwa *to-oto*, naruszając jego oczywistość, mąci i zrozumiałość i wewnętrzną logikę kontekstu odsunięciem czegoś dostępnego i poręcznego, od bycia skażonym i uwikłanym; narusza i kazi samą strukturę doświadczenia, która polega na byciu pod ręką i okiem, w możliwości naruszenia, skażenia i rozerwania. Odsunięcie i oddalenie, naruszając rzecz i kontekst, chroni je przed sobą nawzajem. Zabezpiecza rzecz przed uwikłaniem, skażeniem, zagubieniem i chroni kontekst, świat, przygodność przed nadmiarem zwartym w rzeczy, przed szkodliwym przywiązaniem do jej jedyności, jak też przed jej przewidywanym powrotem, albo ponownym zjawieniem się; przed jej duchem, widmem, głosem. Oddalenie zarówno odsuwa to, co chroni, jak i chroni przed tym, co odsuwa. Jak pisał Derrida: *heilling, sacrum*, usuwanie/zakażenie, rana i immunologia¹⁵², obręcz i wnętrze pulsujące, wytracone z horyzontu, z konturu z bliskości samemu sobie. Oddalenie sprawia, że to co ochraniane staje się niebezpieczne dla kontekstu, a więc chroni kontekst przed tym, co samo co samo spowodowało i

¹⁵⁰ Zob. Z. Freud: *Niesamowite*. W: tenże: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997, s. 236 - 262.

¹⁵¹ Zob. J. Derrida: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. Przeł. J. Margański W: Tenże: *Marginesy filozofii*. Przeł. J. Margański, A. Dziadek, P. Pieniążek. Warszawa 2002, s. 377 – 404.

¹⁵² Zob. J. Derrida: *Oczy języka*. Przeł. Tomasz Swoboda. W: *Literatura na świecie* nr 5- 6/ 2011, s.332- 368.

wywołało: aktem osunięcia i oddalenia.

Podwójne, zwrotne naruszenie, które łączy i buduje linę, więź, nić - ta podwójność jest samą dwuznacznością, esencją osobliwości, bowiem zawsze pojawia się ten, który oddala i ten, komu się odbiera, komu się oddala i wzbrania dostępu; jest beneficjent dali i beneficjent braku, ten, kto działa i ten, kto działania doznaje, komu się ono przydarza i kogo ono gnębi, albo krzywdzi. Jest ten, kto odsuwa, chroni, odbiera i ten, kto odsunięcie, oddalenie odbiera jako naruszenie, krzywdę, ranę i opresję; jest ten, kto dokonuje oddalenie, albo sam się oddala, odsuwa i ten, komu przydarza się odsunięcie, kogo skazano na akceptację odsunięcia i oddalenia, kogo skłoniono do pogodzenia się z brakiem i niedostępnością rzeczy lub osoby dotychczas dostępnej. Samo oddalenie, „trzymanie w obwodzie”, ma ten sam przestrzenny wymiar, będzie jednak inne dla tego, kto powoduje oddalenie i dla tego, kto doznaje oddalenia. Jeden będzie odsuwał i chronił tego, co zostało odsunięte (albo co sam odsunął, albo jeśli to on odsunął się, ukrył, uciekł) przed skażeniem, naruszeniem, uwikłaniem i przygodnością, drugi natomiast będzie pragnął ponownej i natychmiastowej bliskości tego, co oddalone, albo tego, kto został oddalony lub odsunięty, lub odszedł bezpowrotnie, i ta niedostępność, niemożność bliskości i kontaktu, nieprawdopodobieństwo natychmiastowego dotyku i naruszenia (wyciągnięta ręka która na nic nie trafia, i pustka która na zawsze już tę dłoń wypełnia, albo na którą dłoń nieprzerwanie natrafia) będzie dlań krzywdą, raną, bólem i wywłaszczeniem. Dla oddalającego skażenie, naruszenie, powrotna bliskość oddalonego będzie traktowana jako największe zagrożenie i katastrofa, jako pożoga, kres lub apokalipsa. Dla odbiorcy oddalenia natomiast, pozostawienie tego, co mogło być bliskie i dostępne w odsunięciu i poza kontekstem, poza możliwością dotyku i naruszenia znaczy się melancholią, objawia się i ujawnia pragnieniem naruszenia i dotyku tego, co nienaruszalne i niedotykalne, pragnieniem dostępu do tego, co niedostępne i przed dostępem chronione, odsuwane przed wolą bliskości i ekspresją rany, krzywdy, braku, jakie ona wywołuje. Nie byłoby tego wszystkiego, gdyby nie naruszenie struktury kontekstu; pragnienie to nie narodziło by się, albo nie byłoby tak dręczące i natarczywe, gdyby nie odsunięcie i zabranie spod rąk, sprzed oczu, tego co w ten sposób trzymane w pogotowiu, krypcie, nawiasie, grobowcu możliwości. Ten, kto oddala, wiąże się w ten sposób, samą formą swego gestu wikła się, buduje więź, pomost, z tym, kto oczekuje na powrót tego, co oddalone, lub na powrót oddalonego; ten, kto wyłomu dokonuje, zawsze ma po drugiej stronie kogoś, kto wyłom odczuwa, komu wyłom przynosi szkodę i kto próbuje go zasypać, kto braku doznaje i pragnie koncyliacji, rekolekcji, zespolenia.

Dla tego, który czeka, to co oczekiwane dopełnia struktury świata, buduje przestrzenną dystynkcję pomiędzy tym, co dostępne, faktyczne, a więc poręczne i niezauważalne, a tym-co-oddalone, na czyj powrót się czeka i czyjego nadejścia się wygląda: widzialna nieobecność oddalonego pozwala przeoczyć faktyczną obecność rzeczy będących w dyspozycji i możliwości naruszenia; czyni niewidocznym to, co bliskie i absolutnie, absurdalnie wręcz dostępnym i widocznym zaś mianując to-co-oddalone; stwarza świat, rozdziela go na aktualne, dostępne i trwające i możliwe czyli niedostępne, ale zdolne do powrotu. Powrót tego co wyczekiwane, byłby w myśl tej logiki rodzajem katastrofy, uczyniłby widzialnym to, co poręczne (a więc niesamowitym i monstrualnym) i niewidocznym to, co przywrócone i „ponownie w obiegu”: oddaliłby dostępne i udostępniłby oddalone. Można zatem rzec, że również dla tego, od kogo się odsuwa to, co upragnione, bądź komu się odbiera to, co bliskie, dal stanowi przykład ochrony przed własnym powrotem, jest lekiem na rozpad świata. Rzecz upragnioną trzyma się w obwodzie, w kąci oka, na krańcu horyzontu w przewidywaniu katastrofy, jaką byłaby jej ponowna, powrotna bliskość.

Formą „trzymania w obwodzie” jest znak - puste naczynie, pęknięte medium albo nieskończony brak. Znak dla czekającego stanowi przybliżenie tego, co oddalone, ale i zasłonę, ochronę przed jego absolutnym powrotem. Dla tego, co oddalone i dla tego, kto oddala, znak jest niedyskrecją, zakłóceniem, bowiem to, co oddalone i ten, kto oddala, nie chce nic wiedzieć o tym drugim, doznającym i doświadczającym oddalenia, nie chce wiedzieć o jego przybliżaniu się za pomocą znaku. Dla tego, co oddalone i dla tego, który oddala znak jest przybliżeniem, próbą kontaktu, anulowania przestrzeni, która oddala, chroni i oddziela. Znak jest dwuznaczny, podobnie jak sama dal: oddalony dąży do wymazania znaku jako przybliżenia, doznający dali do zniesienia znaku jako mediacji i oddzielenia. Dal pragnie się rozprzestrzeniać i wzbraniać sobie powrotu, czynić się coraz bardziej nienaruszalną i niedostępną; doznający oddalenia pragnie redukcji tej niepoznawalności i niedostępności. Obie strony nie wiedzą jednak, czego chcą naprawdę i co naprawdę czynią. Oddalony i dokonujący oddalenia, odsuwając znak, wystawiają siebie na naruszenie; doznający oddalenia próbuje, od znaku do znaku, wymusić dostęp, lecz z pośrednictwem, za pomocą znaku oddala jeszcze bardziej to, co chce przybliżyć, czyni je sensem, czyli absolutną niedostępnością warunkującą dostępność tego, co faktycznie dostępne. Dwuznaczność oddalenia jest jego niemożliwością, czyniącą możliwym wszystko inne, niedostępnością, która udostępnia.

Zepsuty Ojciec, pusta Matka, zdradzieccy synowie, czyli pantofelek i lustro

„Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak języczek węża”¹⁵³.

Wyprężony obcas, wymierzona lufa- bariera i dwuznaczność. Z jednej strony pantofelek „żyje”, tak jak tapety, i „gzygagzaki myśli”, ciemne słowa porozbiegane po ścianach, drży, odbijając (w stonowany wprawdzie sposób) elokwencję uciskanej materii - z drugiej „błyszczący” światłem milczącym, wysunięty i wyodrębniony, wystawiony w auratycznej hieratyczności i nieruchomym oddzieleniu. Stanowi więc element komunikacji zantagonizowanych wymiarów, samą granicę, pomiędzy ciemnością a światłem, słowem a milczeniem. Jego pośredni status, nadaje mu formę bariery, z dwóch stron naginanej i zniekształcanej. Fetysz który nie wyraża, ale odgranicza.

Pantofelek - próg, widzialna antyteza. Wymiar tekstu. To w nim, jak delcie, opozycje rozgałęziają się, rozrastają, wpatrują się w siebie nawzajem, to on umożliwia stracie. Pantofelek wyłania z siebie zarówno Adelę, jak i Ojca, jako ludzkie wcielenia organizującego go napięcia, tworzącego go dualizmu.

Stopa obuta, odziana w pantofelek, opancerzona czarną pończochą: obcość i bezwstyd. Obcość czegoś sztucznego, poza czym domagać się można żywego ciała - ubiór o absolutnym stanie skupienia, esencja zakrycia. Ubiór odsyła do ciała, znak do znaczonego, ale i oddziela, mediuje. Obcość jest podwójna: pantofelek zasłania, ale i obnaża: jego seksualna i kultowa moc bierze się stąd, że czyni on przedmiotem pożądania coś, co zasłania; że domaga się pożądania nijako podwójnego: skierowanego na siebie i na ukryte, powleczone pończochą ciało. Znaczenie pantofelka, jak każdego *signifiant*, rozpięte jest, pomiędzy stanowiącą go materią a usprawiedliwiającym go sensem: stopą. Dlatego nawet pantofelek pusty, porzucony, zapomniany i ukryty pomiędzy innymi fatalaszkami zawiera i urywa, zasłania. Ciało nieobecne wypełnia go dalej, sam również wciąż kryje przed wzrokiem tę nieobecność (która jest możliwością bycia ubranym, użytym, potencją wpisaną w jego funkcjonalność), skupiając na sobie uwagę, stając się komunikatem, znakiem nieosiągalnego. We wszelkim ubiorze komunikacja nakłada się na użycie, a oznajmianie ciała, odsyłanie do niego, oznaczanie go, (nawet gdy żadnego ciała nie ma i nikt danego stroju czy bucika nosił nie będzie) jest równie ważne, a może nawet ważniejsze niż użytkowa wartość, funkcja rzeczywistej zasłony, stroju, ubioru i narzędzia. A jeśli tak jest, i pantofelek odsyła nie do ciała, ale do jego nieobecności? Jeśli „obcość” pantofelka polega na

¹⁵³Tamże, s. 69.

tym, że poza pantofelkiem, czarną pończoszką i halkami oznaczonymi imieniem Adeli, jej przyporządkowanymi i noszącymi jej imię, nic nie ma? Jeżeli wzbraniając dostępu rekwizyt, ubranie, ukrywa nieobecność tego, kto ma zostać dotknięty? Pantofelek „błyszczący się i wijący”, (w przeciwieństwie Adeli, która trwa milcząca i nieruchoma), a zatem (w myśl prawomyślności semiotycznej) uobecnia nieobecna Adelę, ale co jeżeli uobecnia jedynie pustkę tego imienia i własną nieskuteczność?

Granica to pustka - nie ma materii, jest czystą funkcją. Granica obowiązuje, nie istniejąc. Działa i znaczy się w rozbieganiu i rozdzieleniu własnej substancji.

Podobnie jak w starym, prawie niczym sama Teoria, strukturalistycznym schemacie, metonimiczna dosadność fetyszu przeciwstawia się symbolicznym obietnicom Metafory. Horyzont, w którym stukot bucików Adeli i tarcie jej szczotek mogą być w pełni słyszalne, możliwe staje się przez pozbawienie przestrzeni wertykalności, szczelne zamknięcie domowego uniwersum. Bowiem immanencji rytuału i pogańskiej samowystarczalności gestów, przeciwstawia się ogólność Rodziny, która opiera się wszak o logikę substytucji, sprawiającej że ojciec jest jednocześnie Ojcem, a matka Matką, która nazrzuca na rzeczywistość symbol, czyniąc ją zrozumiałą, zdolną do reprodukcji i sprawiając, że swoje uzasadnienie musi ona znaleźć poza samą sobą, w analogicznym odesłaniu. Metonimia natomiast rozciąga horyzont i odbiera mu głębię, czyniąc go płaskim, buduje ze znaków nigdy nie kończący się łańcuch, zmusza wzrok do śledzenia sąsiedztw i przyległości. Metonimia jest empiryczna, powierzchowna - jest zapomnieniem o głębi. Dlatego pantofelek może potwierdzić logikę domu, który utracił symboliczne umocowanie, który wypadł z języka, z łożyska metafory, oddając się czystej ekwiwalencji. Tylko tam, gdzie dyskurs traci swą podstawę, może królować milczenie. Podwójność pantofelka wynika więc ściśle z absolutnej nieprzejrzystości powierzchni, z niekończącej się wędrówki znaków, z nie- powiązania elementów językowej struktury.

Wygnanie Ojca przez Adelę nie jest, ściśle rzecz ujmując, zdarzeniem nagłym, które zapoczątkowuje pewien proces, które staje u źródeł pewnej teleologii. Jest ono raczej efektem struktury postaci. Wspomnieliśmy już o antytezie odejścia/ powrotu, która po raz pierwszy zwraca ich przeciw sobie. Nieobecność Adeli względem Ojca, i ojca względem Adeli, ustawia ich naprzeciw siebie, sprawiając, że świat rozciągnięty w ten sposób między nich, traci letniość: nie są to wrogie siły, raczej opozycyjne formy skupienia anty-światowej energii. *Ptaki* są najciekawszym dokumentem i wyrazistym zarysowaniem tej biegunowości. Już pierwszy opis

stosunków z Adelą nosi w sobie ową scenę wygania, jakby wygnanie, odrzucenie i nieobecność były negatywem, podskórną osią tych zawiłych stosunków. Otóż widzimy jak ojciec, który całkowicie zatracą się w nasłuchu i wyczekiwaniu, wybiera górę - przebywa na strychach, wzniesionych rejonach, niedostępnych codziennej krzątaniu. Opuszcza świat oswojonych gestów, neguje go. Akt wyniesienia, którego dokonuje jest nie tylko próbą ucieczki od nudy, ale próbą intronizacji, narzucenia światu własnego panowania, własnych reguł - szaloną, bowiem nieczytelną. Wielokrotnie wspomina się, na początku opowiadania, o niezrozumieniu z jakim spotykały się jakubowe manipulacje. Usiłowanie narzucenia hegemonii bez-światowego marzenia jest aktem poniekąd samobójczym, skazaniem się na nieczytelność, ostatecznym poświadczeniem śmierci. Sytuacja ojca jest więc skomplikowana. Materia: meble, tapety, draperie zagrażają mu mrokiem, nasycając go swoim upiornym językiem, kuszą go mową wywłaszczenia i wyobcowaniem, zarażają go wielością. Aby uniknąć „infekcji wielości” Jakub zostawia ich sąsiedztwo, horyzont dzielonej i wspólnej przestrzeni, nie mogąc zarazem opuścić domu. Zdanie „Ojciec nie wychodził już z domu” opisuje dwa komplementarne zjawiska: chorobę i słabość, przedśmiertno/pośmiertną agonię, jak zespolenie, zrośnięcie się, symbiozę ojca z przestrzenią domu, paradoksalnie, sferą wywłaszczenia, która próbuje zwrócić Ojca śmierci, potwierdzić fakt śmierci już zaistniałej, lecz mocą dziwacznej gry czasu pozbawionej obowiązywania, albo przygotować go do śmierci nadchodzącej, antycypowanej i bliskiej. Śmiertelna wielość oferowana Jakubowi przez mrok nie ma w sobie nic wyzwalającego - oznacza utratę granicy, zamazanie odrębności, całkowitą destytucję, której nic nie może powstrzymać. Ojciec musi uciekać z domu, pozostając zarazem w jego wnętrzu; dlatego ucieka na strychy, w kierunku sufitu, w rejony dali iluzorycznej, bowiem mieszczącej się wewnątrz wywłaszczającej przestrzeni. Horyzontalność domu, nieustępliwość położenia, oznacza uległość wobec perswazji mroku - zgodę na jego podstępne oracje. Ucieczka z domu wewnątrz domu, niemożność opuszczenia swojsko nie-swojej przestrzeni, olbrzymiej, niesamowitej i upokarzająco familiarnej zarazem; oto znaki uwikłania w świat; linie i więzy sieci realności, sama zasada tego, co rzeczywiste, która oznacza precyzję i nienaruszalność drobnych i pozornie bezsensownych powiązań. Paradoks jest w tym wypadku zasłoną, dzięki której śmierć może uprawiać prastarą maskaradę Losu. Dom to zasiedzialość i zatwardziałość tożsamości, immanencja i automatyzm następujących po sobie rytuałów. Ojciec próbuje więc podważyć rytm, rozregulować horyzontalny przebieg uciekając w górę, albo raczej, wykazując wolę niemożliwej w tym wypadku ucieczki. Każde naruszenie zostało bowiem przewidziane. Immanentnej struktury nie sposób obalić, można ją tylko obchodzić, obrysowywać, przemieszczać. U Schulza

pełno jest (i na co zwrócili już uwagę dotychczasowi komentatorzy¹⁵⁴) opisów ruchu pozornego, będącego w istocie pozostawaniem w miejscu, ruchu cofniętego we własnej genezie, który rodząc się, zarazem siebie neguje. Ten ruch zaprzeczony, wyznaczany jest przez sytuację jaźni zakleszczonej w odwieczności świata, w już- tutaj porządku i prawa. Porządek ten jest brudny jak labiryntowe korytarze i zapuszczone izby, miriady szaf i schodów, oblepione smołą kominy; wymusza bierność, tożsamość i powtarzalność. Z pewnością nie jest tak, że ma on jakieś uchwytnie granice, które można przekroczyć; syci się wszak przekroczeniem, jak ciemności pochłaniające rozpaczliwe tyrady umierającego ojca. Opuszczenie tego porządku nie jest możliwe, gdyż jest on całym światem, jego obalenie musiałoby oznaczać pogrążenie się w pustce. Istotą tej rzeczywistości jest deregulacja; jest on zużyty, spaczony, nudny, ale zarazem nieosiągalny dla czegokolwiek przekraczającego jego wsobną logikę, dla jakiegokolwiek profanacji i transgresji. Nie da się obalić świata, który sam siebie bezustannie obala i potwierdza, rujnuje i odbudowuje; można go tylko niezauważalnie przesuwac, przemieszczać w sobie, dokonywać drobnych, nieznaczących manifestacji, które w istocie nic nie znaczą. Świat ten skazuje na bezradność. Każda ucieczka, pomimo swojej demonstrowanej skandaliczności, stanowi w istocie głębsze utożsamienie. Siła i władza domu tkwi w opalizującej pierwotności, która wszystko obraca w swoje przeciwieństwo.

Nie tylko Ojcu w świecie Schulza brakuje mocy. Jakub istnieje przynajmniej jako imię, pozostałość, magiczna resztką symbolicznej struktury. Właściwie rzecz ujmując, Ojciec jest jedyną „funkcjonującą” częścią rodzinnego schematu, działanie to jednak spalone i niewydolne, zamykające go w sferze śmierci nieskończonej i życia czysto symbolicznego, w formie znaku niepełnego i wyrwanego z kontekstu. Zarówno jego degradacja i widmowe półbycie, jak i triumf milczenia, zrozumiałe są jako symptom korozji struktury relacji rodzinnych, związanych z nią znaczeniowych dystynkcji i implikowanych przez nią podziałów. Ojciec nie funkcjonuje, gdyż nie odzwierciedla powszechności rodzinnego układu, ale jego upadek. Mowa przestaje znaczyć, sens odrywa się od słów gdy wraz z Rodziną dekompozycji ulega również język. Znak, pozbawiony umocowania w uniwersalności konwencji, traci legalność i wydolność, staje się nieuchronnie alegoryczny. Jednak odejście ojca i połowiczna egzystencja jego znakowego sobowtóra sygnalizuje przynajmniej częściowe i wygasające obwidywanie symbolicznej struktury; nawet jako nieobecny ojciec pozostaje przecież Ojcem, imieniem zszywającym pustkę znaku. O wiele bardziej symptomatyczne i dla zachowania stabilności i

¹⁵⁴ Zwłaszcza Władysław Panas, dla którego osobliwa dynamika schulzowskiego świata, skupiona wokół triady; ekspansja – regresja – pustka, była dowodem na związek prozy drohobydzanina z kabałą luriańską. Por. W. Panas: *Księga Blasku...*Dz. Cyt.

ontologicznej formy katastrofalne, są nieudolność Matki i zdrada Synów¹⁵⁵. Adela pojawia się w miejscu Matki, nie zstępując jej, ale czyniąc jej Brak widzialnym. Dzięki temu milczenie przekracza prawo rodziny, w jego lukach i wyrwach, w anomii powstałej przez jego wygaszenie, instalując pradawny, pogański świat mitycznego pozoru i milczącego piękna. Relacja Adeli z matką, i wizualizowany przez nią problem semantyczny, kilkakrotnie i wręcz natrętnie jest w różnych miejscach *Sklepów cynamonowych* podkreślana. W *Sierpniu* odejście matki z domu, kontrastuje z powrotem Adeli. Obfitość i pełnia kontowane przez przyniesienie darów, kontrastują z spacerem matki wydanej na żar i bezsens światła. Adela osłania, matka ucieka. Ponadto w trakcie powiadania matka „znika” - pozostaje anonimową towarzyszką spaceru Józefa, niebędącą w stanie osłonić syna przed letnim nadmiarem i wszechobecnymi erotycznymi prowokacjami. Zniknięcie matki nie dokonuje się jednak przez jej odejście, czy nieobecność: matka jest, cały czas towarzyszy Józefowi, prowadząc go przez skwarną pustynię, jednak jej bierna i milcząca obecność nic nie znaczy - jakby pomiędzy jej bytem a funkcją ziała przepaść. Matka istnieje, trwa, jednak nie działa - w kuchni zastępuje ją Adela, w roli rodzica zaś perwersyjny kuzyn Emil, raczący Józefa pornograficznymi obrazkami. Trwanie matki jest samo w sobie bezsensowne: czyste bycie pozbawione określoności. Symbol Matki odrywa się od niej, albo też staje się ona symbolem samej siebie, wyzbytym aktualności, zapętlonym w jałowym odsyłaniu do swojej przeszłej roli. Semiotyka matki staje się przez to dwuznaczna: odsyła ona do siebie, jak i do przeszłej Matki, ściśle zespolonej z własną uniwersalnością. Jakby terażniejsza matka nie dawała się wtłoczyć w przeszłą rolę: albo ją przerastała, albo było jej za mało by ją wypełnić. W *Ptakach* Adela explicite zastępuje matkę, w funkcji żony, pani domu, wiernej towarzyszki ukrócającej wybryki ekscentrycznego męża. „Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką uwagą i czcią darzył Adelę”¹⁵⁶ Wpływ to moc i wola wynikająca z umocowania w zuniwersalizowanej zrozumiałości: Adela zstępując matkę poddaje inwersji osłonięte zakazem stosunki, czyni podważalnym obowiązywanie paradygmatu. Wpływ łączy więc w sobie moc symboliczną i skuteczność w konstruowaniu przez relacje własnej legitymizacji. Matka traci prawomocność, więc inna „matka” przejmuje jej wpływ, nie dziedzicząc jednakże roli reaktywacji i zachowania prawa: wpływ ocalał, paradygmat symboliczny go tworzący znikł -

¹⁵⁵ Na konieczność zrewidowania jednego z naczelných dogmatów schulzologii, czyli dominującej roli Ojca i poświęcenia bacznej uwagi roli matki w „rodzinnym” schemacie „Sklepów cynamonowych” zwracano już kilkakrotnie uwagę. Najbardziej klasycznym opracowaniem „motywu matki” w prozie i grafice Schulza jest praca Małgorzaty Kitowskiej- Łysiak *Matka wychodzi z cienia* (w: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej- Łysiak i W. Panasa, Lublin , 2003, s. 341- 362). O potrzebie wypracowania interpretacji matki pisze też Michał Paweł Markowski (*Powszechna rozwiąźność. Schulz, egzystencja, literatura* (Kraków, 2012, s.84-85)

¹⁵⁶Tamże, s. 54.

wpływ oderwał się od roli, funkcja Matki opuściła matkę. Obwiązywanie stało się bezdomne, a zatem irracjonalne - bez ugruntowującego ją zaplecza, przemoc struktury przeistacza się w dominację strukturalną - widmowe trwanie samej funkcji „wpływu”, pomimo zniknięcia ram, które ją usprawiedliwiały. Wpływ związany z Matką jest językowy - oderwany od matki, oddzielony od niej i przywiązany przypadkowo do innej „matki” tonie w milczącej irracjonalności. Jak to się dzieje, że matczyzna władza istnieje poza matką, że substancja matki trwa oddalona i bezskuteczna, podczas gdy wszelkie jej prerogatywy i upoważnienia działają przesunięte, oddzielone od swego źródła - prawa niepisane i niewidzialne, prawa poza prawem, obowiązujące bez mandatu, i działające bez wykonawcy?

Prawdziwie bezwstydne w ukazywaniu tej zmiany władzy są *Manekiny*. Relacja matki i Adeli, staje się rusztowaniem dla opisu „nowej władzy”, pozbawionej wszystkiego, co mogłoby ją uprawdopodobniać, a jednak działającej. Fraza o przejęciu roli, o zastąpieniu, o detronizacji i niewydolności jak mantra powtarza się kilkakrotnie: „Matka nie mogła dojść do ładu z toaletą. Świece dogasły w lichtarzu. Adela przepadała gdzieś w odległych pokojach lub na strychu, gdzie rozwieszała bieliznę. Nie można się jej było dowołać[.....] Budziło nas głośnie sprzątanie Adeli. Matka nie mogła uporać się z toaletą. Nim skończyła czesanie, subiekci wracali na obiad.[...] W samej rzeczy zresztą tą, wdaną na jej łaskę, Adela nie robiła sobie długich ceregieli. Wśród brzęku garnków i chlustów zimnej wody likwidowała z energią tych parę godzin do zmierzchu, które matka przesypiała na otomanie”¹⁵⁷. Zdanie o Adeli i zdanie o matce tworzą parę, która powraca w kilku miejscach tekstu przeplatając go fastrygując. Wzmianki te oparte są o identyczny schemat, reprodukują ten sam wzorzec syntaktyczny: aktywna nieobecność Adeli skonstruowana jest z bierną obecnością matki. Adela przeważnie działa wykonuje, z niespotykaną energią obowiązki domowe; działanie to jest jednak osobliwe ukryte, sama działająca jest oddalona, mieszkańców dochodzą tylko odgłosy szorowania i trzepania. Adela, całkiem nieosiągalna, „przepada w górnych pokojach”: czynność odrywa się od czubiącego, wykonawca aktu jest nieodstępny. O ile działanie Adeli oddala ją, sprawiając, że właśnie przez swoją aktywność staje się ona niemożliwa do obserwacji i widmowa, to bierność matki czyni ją aż nazbyt dostępną i widoczną. Adela, szybko i sprawnie dokonuje domowych rytuałów, jakby spajała się z nimi w jedno, matka natomiast nie może żadnego działania zacząć ani dokończyć, jej toaleta dłuży się niemiłosiernie, kończąc się, przypominającym letarg, snem na otomanie. Następstwem powtórzeń rządzi chiasm: matka i Adela zamieniają się miejscami w rytmie niemal wahadłowym, tak, że zabawę w „powtarzanie” można by ciągnąć w nieskończoność.

¹⁵⁷Tamże s. 60- 61.

Sygnalizuje to odwracalność relacji, a zatem niestałość porządku. Symbol oderwał się od bytu: semiotyczna matka zapełnia i blokuje dom swoim monstrualnie niewydolnym korpusem, Matka symboliczna: Adela, funkcjonuje z automatyczną regularnością, choć pozbawiona ciała. Adela działając, przejmuje ekonomiczną i symboliczną władzę Matki. Przed oczyma domowników ukazują się nicość Matczynej Formy. Brak właściwości i „obecności”, substancjalny niedobór umożliwiający Adeli frenetyczną aktywność pokazuje, że nie sposób zająć Miejsca Matki, musi ono pozostać niewypełnione, żaden bowiem z usiłujących je przejąć podmiotów, nie jest w stanie się w nim umieścić, nasycić sobą i pojednać się z tworzącą je pustką. Symbol Matki wcielony w Adelę krąży z niespotykaną szybkością po przestrzeni domu, zszywając porządek, który wypadł z ram, podczas gdy sama matka, niepokojąco obecna, trwa w środku niewydolnej struktury, bierna i pozbawiona językowego bytu, stając się asymblicznym residuum niemożliwej do wcielenia w dyskurs pełni.

„Wyjąłem naprzód jedwabną suknię Adeli, pudełko ze wstążkami, jej nowe pantofelki na wysokich obcasach. Zapach pudru czy perfumy rozszedł się w powietrzu”. [*Genialna epoka*]¹⁵⁸

Bycie matki ukazuje substancjalny brak w Matce. Sytuację tę opisuje już, pewne frapujące zdanie z *Nawiedzenia*: „mieszkanie nasze coraz bardziej popadało w stan zaniedbania, wskutek opieszałości matki, przesiadującej w sklepie, i niedbalstwa smukłonogiej Adeli, która nie nadzorowana przez nikogo, spędzała dni przed lustrami na rozwlekłej toalecie, zostawiając wszędzie ślady w postaci wyczesanych włosów, grzebieni, porzuconych pantofelków i gorsetów”¹⁵⁹ Wydaje się że scena toalety zrównuje matkę i Adelę, im obu przypisując marazm i niewydolność. Warto jednak przyjrzeć się temu uważniej. Po pierwsze, samo uczynienie matki i Adeli zamiennymi, potwierdza fakt detronizacji i przejęcia władzy. Po drugie, na istotną asymetrię obecną również tym fragmentom, wskazują przestrzeń i ruch. Indolencja Adeli wynika bowiem z jej wolności; jest ona „nienadzorowana przez nikogo” z czym wiąże się jej nieobecność i absolutna nieuchwytność. Jest ona poza możliwością spotkania, nieobecna i nieosiągalna, znacząca swoje działanie. Podkreśla to epitet „smukło-noga” odsyłający do Achillesa i do biegu, chyżości i wzmożonego ruchu. „Spędzanie dni” przed lustrami ściśle wiąże się z „niedbalstwem”, które z kolei sugeruje omnipotencję i doskonałość bytu nie uwikłanego w materię. Lustro jest tutaj znakiem istotnym - oznacza nieskończoność, całkowite zatracenie źródła polegające na tym, że jedynym, co wyznacza Adeli cielesne granice, jedynym, co

¹⁵⁸Tamże, s. 160

¹⁵⁹Tamże, s. 46- 47.

stabilizuje jej kontur jest jej własny wzrok tonący w zwierciadle, zwielokrotniając i powielając w nieskończony sposób jej formę, czyniąc z ciała cień i odbicie, a z powidoku i odbicia ciało. Autonomia względem cudzego wzroku, ucieczka przed określeniem prowadzi do przestrzennej ekspansji: nic jej nie ogranicza i nic nie obejmuje, nic nie stawia tamy jej władczej obcości, nic nie odsyła do źródła, nic nie wyznacza granic - może być wszędzie i nigdzie, nieuchwytna i w pełni konkretna zarazem. Ślady, fetysze, elementy garderoby też są rodzajem luster, w których odbity, obiekt niknie: widzialnymi znakami rozciągnięcia władzy w przestrzeni domu, wyznaczenia domeny. Skoro Adela nie ma substancji, nic jej nie obejmuje i nie zawiera; jej ciało jest absolutne, bo niewcielone. Opieszałość matki natomiast wynika z ograniczeń, jakie nakłada na nią własna cielesność. Pozostawanie w sklepie, w przeciwieństwie do sennego rytuału przed lustrem, który zdaje się być rodzajem chwilowego zatrzymania biegu, przypadkową wyrwą w metonimicznym łańcuchu: jawi się jako uwięzienie. Matka zdaje się być nazbyt określona, zamknięta za ladą i przytwierdzona do miejsca, niezdolna do działania i upokarzająco konkretna. Adela to czysty symbol w pełni tropologicznej opalizacji, matka to nieme ciało, upodlone własną skończonością. Matkę każdy może spotkać, zobaczyć i wymierzyć jej granice; każdy może ją nazwać, przepytać i wybadać - matka jest i nic więcej nie jest w stanie uczynić, samo bycie pochłania i upokarza, zamyka i pogrąża w marazmie.

Wydaje się, jakoby Adela była suplementem matki, wypełnieniem lub zasypaniem istotowego braku w Matce. Jednak logika przedstawicielstwa, zastępowania, przenoszenia funkcji już nie działa. Forma prawna, która czyniła ją prawdopodobną uległa zniekształcającej metamorfozie. Sama Adela brakuje samej sobie - echo jej bytu owe porzucone grzebyki, gorsety i spinki do włosów ukazują że arbitralność Języka w niczym nie jest skuteczniejsza od bezsensownej materii. Jednak z pewnego punktu widzenia, aporetyczny charakter suplementu, problematyzujący relacje pierwotności i pośredniości, pasuje tutaj doskonale. Matka (czyli oryginał, jądro, substancja) zadaje się być bowiem bładą kopią Adeli, zdaje się ona reprezentować niższy rodzaj bytu. Kopia, suplement, pomoc staje się oryginalniejsza i bardziej źródłowa od oryginału, bardziej pierwotna. Adela znajduje się w dużo ściślejszym związku z domem, to ona sprawuje w nim prawdziwą władzę. Matka przepoczwarza się i spada do roli Rzeczy legalizującej obowiązywanie - fetyszu Adeli. Matka, podobnie jak manekin, pantofelki gorsety podpiną się pod imię Adeli - imię oznaczające kres imienia, miano otwierające w świecie właściwą bezimiennność.

„O, Józefie, strzeż się siódmego dnia....

I podnosząc ze zgrozą smukły pantofelek Adeli, mówił jakby urzeczoną połykliwą, ironiczną wymową tej pustej łuski z laku: - Czy rozumiesz potworny cynizm tego symbolu na nodze kobiety, prowokację jej rozwiązłego stąpania na tych wymyślnych obcasach? Jakże mógłbym cię pozostawić pod władzą tego symbolu!”[*Genialna epoka*]¹⁶⁰

Fabulę *Manekinów* konstytuują zdrada i wywłaszczenie, przejęcie władzy przez Adelę. Zdradzony i pokonany ojciec, schodzi z pola bitwy: „zdradzony przez wszystkich wycofał się Ojciec bez walki z miejsc swej niedawnej chwały”¹⁶¹. Kto zdradza? Wszystko wskazuje na podmiot kryjący się asekuracyjnie pod formą, obejmującą prawdopodobnie wszystkich mieszkańców domu, „my”- pojawia się ona zawsze, gdy mowa o klęsce Ojca. Ja opowieści, Józef/narrator znika, topiąc się w kunktatorskiej formie zbiorowej. Owo „my” cechuje nie tylko niepospolita skłonność do zdrady, ale i absolutna bezwolność, obłuda oraz podatność na wszelką opresję. Można założyć, że Józef/narrator abdykuje wraz z Ojcem; jego miejsce zajmuje konformistyczny „nie- podmiot”. Pojawienie się „my” sygnalizuje ostateczny triumf Adeli, jakby świat po Ojcu wymuszał formę zbiorową. Pierwsza osoba liczby mnogiej oznacza, że jednostkowość, wewnętrzność i subiektywność wyparowały. Adela staje się bezkarna i wszechmocna. „Adeli nie spotkał żaden wyrzut za jej bezmyślny i tępy wandalizm. Przeciwnie, czuliśmy jakieś niskie zadowolenie, haniebną satysfakcję z ukrócenia tych wybujałości, których kosztowaliśmy łakomie do syta, ażeby potem uchylić się perfidnie od odpowiedzialności za nie. A może był w tej zdradzie i tajny pokłon w stronę zwycięskiej Adeli, której przypisywaliśmy niejasno jakąś misję i posłannictwo wyższego rzędu”¹⁶². Władcza pewność i bezkarność Adeli wynikają wprost z upadłej kondycji owego „my”. Zadowolenie, które zbiorowy mieszkaniec domu odczuwa z powodu ojcowskiej klęski jest „niskie” i towarzyszy mu „haniebna” satysfakcja z „perfidnej” zdrady. Leksyka wręcz hiperbolicznie podkreśla moralny upadek „my”. Jest ono zdolne do najpodlejszych manipulacji; ma niski i podrzędny status. „Niskość” i „perfidia” zostają wyraźnie skonstrastowane z „wybujałościami”- jak określony zostaje, odchodzący w zapomnienie ojcowski kunszt. „My” swoją, pełną „haniebnego” samozadowolenia niskością, przeciwstawia się nadmiernemu, wybujałemu, przebywającemu w „wyższych rejonach” ojcu. Horyzontalność zdradzieckiego, zbiorowego bytu łączy się z zanikiem subiektywności i woli; wszak „ucieka ono od odpowiedzialności”, rezygnuje. Swoją chwiejną naturę i niezdecydowaną naturę, „my” objawia w podejściu do wypartego ostatecznie i usuniętego na margines Jakuba; najpierw „kosztuje łakomie” ojcowskich rojeń, by zaraz potem

¹⁶⁰Tamże, s. 161.

¹⁶¹Tamże, s. 58.

¹⁶²Tamże, s. 58

z „haniebną satysfakcją” przyglądać się jego klęsce. W ten sposób stajemy twarzą w twarz z służalczym i hołdowniczym komponentem postawy zbiorowego nie-podmiotu. Wszak dokonana przezeń zdrada, jest również „tajnym pokłonem” w stronę zwycięskiej Adeli, której hegemonia zostaje w ten sposób jednoznacznie uznana. „My”, podobnie jak przyglądający się jej „czyścicielskim” ceremoniom Jakub w *Ptakach*, przypisuje Adeli „jakieś posłannictwo wyższego rzędu”, dokonując w ten sposób dwóch, powiązanych ze sobą, aktów uznania jej władzy i scementowania związanych z tym przestrzennych kwalifikacji: z jednej strony, dzięki przeciwstawieniu swojej „niskość” i horyzontalność jej „wyższość”, uznaje swój niewolniczy status, z drugiej zastępuje tym samym ojcowską „wybujałość”, „wyższością” służącej-władczyni. Celem bardziej szczegółowego opisanie terytorialnych i ontologicznych reguł rządzących nowym panowaniem, zwróćmy się w stronę powiązań jakich narracja dokonuje pomiędzy postaciami i działaniami. „My”, pomimo semantyki wolicjonalnej, wskazującej na jego aktywną, podmiotową rolę - „czuliśmy”, „uznaliśmy” - jawi się jako zadziwiająco bierne, plastyczne i podatne na manipulacje. Łatwo ulega nowej dyktaturze. Adeli już na wstępie oddany zostaje „tajny pokłon”, którego pokątna natura jest związana z jej językową czysto (bo nie występującą na poziomie implikacji) biernością. W stanowiącej rusztowanie opisu, serii działań, nowa pani pojawia się tylko jako obiekt hołdu. „Tajność” tego gestu czci i oddania wiąże się wyraźnie z ukrytym charakterem „posłannictwa wyższego rzędu”.

Wspomnieliśmy już, że Adela nie zastępuje matki, jedynie brak, pustkę matczynej władzy, jej czysto symboliczny, konwencjonalny charakter: wyrwa pomiędzy jej rzeczywistą władzą, a symbolicznym „ujawnieniem” tejże, jeszcze ostrzej obrysowuje miejsce tej pustki. Jako że oficjalnie Adela dalej pozostaje służącą, jej władza, podobnie jak towarzyszący jej odzew, muszą mieć „tajny” charakter. Władza nie scementowana symbolicznie, a więc poza-prawna, nie włączona w język, nie usensowniona przez znak, swoją irracjonalną tajnością i pokątnym charakterem tym bardziej „władza” - przez zburzenie kodu rodzinnego i konotowanej przez tradycyjne rytuały, encyklopedii społecznych dystynkcji, odbiera swoim poddanym samą językową możliwość subiektywizacji. Adela występuje zatem w roli jedyne podmiotu; tym dziwniejszego, im mniej określonego. Nie ma żadnych cech, poza pewnością zwycięstwa i „wyższością”. Wyższość Adeli i niskość „my” wskazuje, że odpodmiotowiona masa na zawsze wyzbywa się jakiegokolwiek określoności, w przeciwieństwie do rządzącej, która jest nie tyle określona ile suwerenna, zwycięska. Poziom gramatyki kłóci się z grą implikacji - tekstowa bierność symbolizuje władzę absolutną. Między Adelą, a pozostałymi mieszkańcami domu wiązuje się ponadto stosunek dziwacznej, perwersyjnej zależności, obscenicznego związania,

jakby do „smukłych” nóg władczej służącej, przylepił się dziwny, amorficzny byt - owo podłe, perfidne „my”, pragnące sycić swą „niskość” jej „wyższością”. Podkreślmy raz jeszcze: wraz z rodziną znika „ja”, jedynym bytem w pełni odrębnym i autonomicznym, który mógłby użyć wobec siebie formy „ja” - gdyby chciał mówić - jest Adela. Jako że Adela nie mówi, nie należy jej nazywać subiektywną, lecz tożsamą.

Pantofelek nie ma desygnatu; poza gorsetem, pończochą nie kryje się żywe ciało, stukot bucików i rumor szczotek nie wskazuje na jakąkolwiek skończoność. Wewnątrz nic nie ma, to nieobecność wydzielona i nadnaturalna. Pantofelek do niczego nie odsyła i nic nie ofiarowuje w zastępstwie, ale osłania i wzbrania dostępu, chroni pustki, miejsca wyróżnionego i wyodrębnionego. Rozjaśnia się schulzowska teoria fetyszu. Autor *Sklepów cynamonowych* przemieszcza i przesuw, poddaje inwersji samą logikę substytucji, reprezentacji i „zastępczej przyjemności”, jakiej w myśl szczególnie psychoanalitycznych teorii, podlega jego działanie. Fetysz nie jest bowiem znakiem, substytutem, wcieleniem, lecz ustanowieniem i związaniem. Podejście związania stanowi obejście logiki uzupełnienia, dominującej i współmyślanej we wszelkiej konceptualizacji fetyszu - nie zastępuje on bowiem obiektu, nie uzupełnia jego braku, ale potwierdza, uobecnia, cementuje, zagarnia. Logika przedstawicielstwa, reprezentacji, wcielenia ustępuje miejsca osobliwej logice nadmiaru i ekspansji. Fetysz jest granicą, stanowi wyraz zasięgu obecności, rozciągnięcia bycia poza jego granice - sam stanowi granicę, krawędź, obręcz - akumuluje i zagarnia. Fetysz odbija i pobija, tak jak „podbija się stawkę”: zagarnia on rzeczy w swój obszar, nadaje im piętno przynależności, odsłaniając przy tym ich niepełność - stanowi rodzaj szyfru milczenia, albo materialny jego wyraz. Rzeczy znaczą obecność Adeli nawet pod jej nieobecność, wyznaczają jej granice poza nią samą, stanowią rozpostarcie jej domeny. Władza włada - a więc wychodzi z siebie, nie na zasadzie rozpuszczenia i ubytku, ale rozlania i powielenia. Fetysz nie wyraża obecności, ale ją obija i odzwierciedla, poręcza, dając przy tym wrażenie źródłowości i obecności. Adela, jako istota zwierciadlana, pozorna, pani odbić i refleksów, nakłuwa, nacina symboliczną logikę fetyszu - bowiem nie odsyła on ani nie odbija, ale konstytuuje odbite.

Powróćmy do luster, gotowi już na bardziej szczegółowe objaśnienie ich funkcji. Zwierciadła rzeczy, proliferacje i odkształcenia tworzą Adelę. To ona „jest” pantofelkiem, gorsetem - jej ciało to też fetysz. Adela, podobnie jak Ojciec, to tylko imię, ale imię-moneta, zwornik pewnego, z gruntu widmowego, obiegu; fikcja nadzorująca określony sposób krążenia rzeczy. O tym, że Adela jest współistotna z zwierciadłem świadczą inne fragmenty *Sklepów*, świadczące o

niepokoju większości bohaterów względem luster: dla większości z nich zwierciadło, niczym dla stworzonych przez Borgesa wyznawców osobliwej gnostyckiej doktryny „są obrzydliwe, gdyż zwielokrotniają świat i odbijają go”¹⁶³. Paulina i Polda „łaskotały oczyma zwierciadła”¹⁶⁴, jakby chciały przez nie przejść na inną stronę, w doskonalszy wymiar, Nie mogąc jednak ich zgłębić, ani posiąść ich tajemnicy, zostają skazane na pobyt po jednej, prozaicznej stronie lustra. Pan Karol, który od wielu dni zatracony w otchłani cielesnej degradacji, gubiący się we własnej formie, przytłoczony niegościnnym milczeniem rzeczy i wydany na pastwę cienistemu wnętrzu, wszędzie napotyka odbicia, towarzyszące mu i śledzące każdy jego krok. „Szedł do kuchni i znajdował tam w cienistym kącie wiaderko z wodą, krążek cichego, czujnego zwierciadła, które nań tam czekało- jedyna żywa i wiedząca istota w tym pustym mieszkaniu”¹⁶⁵. Odbicie i niesamowita witalność tafli wody, wspomagana jest przez przepastną głębią (głębią powierzchnią bo miękką, wyzbytą kręgosłupa, trójwymiarową powierzchnią Nietzschego) „szklanych oczu” pana Karola. Za każdym razem, kiedy wzrok jego zabłąka się w stronę odbijającej powierzchni, jaźń jego topi się w labiryntowym niezdecydowaniu: „zewnątrz” odbicia wchodzi i mości się bezczelnie w samym ośrodku tożsamości, niczym nieposkromiony pasożyt. Bowiem jego „ja” również jest zwierciadłem (albo taflą wody, płynną i labilną płaszczyzną zakrzywiającą wodną cienistość pokoju), więc każde spotkanie z odbiciem przypomina swoją zimną grozą sytuację dwóch lusterek ustawionych naprzeciw siebie i podważających tym samym racjonalność przestrzeni. „Potem leżał długo nieruchomy, z szklanymi oczyma, które były koloru wody, wypukłe i wilgotne. W wodnistym półmroku pokoju, rozjaśnionym refleksem dnia upalnego a storami, oczy jego jak maleńkie lusterka, odbijały wszystkie błyszczące przedmioty: białe plamy słońca w szparach okna, złoty prostokąt stor, i powtarzały, jak kropla wody, cały pokój z ciszą dywanów i pustych krzeseł”¹⁶⁶. Pan Karol znika, anihilowany żarłocznym nihilizmem odbić. Nie jest w stanie (bo właściwie nie ma już żadnego „ja”, które mogłoby tego dokonać) odróżnić siebie od innego w lustrze, rzeczy od ich symulaków, zapomniawszy alfabetu tożsamości i określoności, dzięki któremu takie w wycofanie w stabilność wnętrza i niezbywalność zewnątrz, wyciszenie tańca nieskończonych powtórzeń, mogłoby być możliwe. Rzeczy: krzesła i dywany to fatamorgana, błędna fantasmagoria poddanego rozprzężeniu umysłu. Tyle że żadnego umysłu nie ma. Pustka po obu stronach, nicość wpatrzona w nicość. Scena ta, tocząca się wszak w pokoju o zamkniętych oknach i zapuszczonych storach, ściśle oddzielnym od zewnątrz, sama jest odbiciem

¹⁶³J.L. Borges: *Fikcje*. Przeł. K. Piekarec, A. Soból- Jurczykowski, K. Wojciechowska, S. Zembruski. Warszawa 1972, s. 12.

¹⁶⁴B. Schulz: *Sklepy...*, s. 61

¹⁶⁵Tamże, s. 89.

¹⁶⁶Tamże, s. 88.

znanej nam już sytuacji, gdy Adela zapuszczając story, odsłaniała ontologiczną niestabilność domu, w którym „barwy schodziły o oktawę niżej, pokój napelniał się cieniem jakby pogrążony w światło głębi morskiej, jeszcze mętniej odbity w zielonych zwierciadłach, a cały upał dnia oddychał na storach, lekko falujących od marzeń południowej godziny”¹⁶⁷. Coś jednak pozostawało stabilne w tym niestabilnym kosmosie: sama Adela, która „zapuszczała cień na pokoje”¹⁶⁸. Adela to pani zwierciadła i byt nieobecny, zapewniający ontyczną formę wnętrzu, poddanemu wytrawieniu przez zielone odbicia. Nie bez przyczyny rzeczywistość poddana pracy luster jest niema: pozór ucisza materię, amputując jej tożsamość i identyczność z samą sobą. Tylko Adela nic nie traci - umacnia wręcz swą dyktaturę: dla kogoś kto wobec samego siebie nigdy nie był obecny, choroba obecności nie jest niebezpieczna. Jest ona wręcz szansą na panowanie absolutne - w sytuacji powszechnej inflacji granic, pozór wszędzie ma swoje miejsce, nic wyrwać się nie może jego hegemonii. Pan Karol natomiast traci swe po kobiecemu miękkie ciało przeżarte snem, znika, zmożony wodą, lustrem, i niemotą przedmiotów, rezonujących poplątanej ekwilibryście płaszczyzn i form. Dlatego ta nieszczęśliwa historia zakończyć się mogła w jeden tylko sposób: „A gdy wreszcie, idąc cicho od szafy do szafy, znajdował kawałek po kawałku wszystko potrzebne i kończył toaletę wśród tych mebli, które tolerowały go w milczeniu, z nieobecną miną, i wreszcie był gotów, to stojąc na odejściu z kapeluszem w ręku, czuł się zażenowany, że i w ostatniej chwili nie mógł znaleźć słowa, które by rozwiązało to wrogie milczenie, i odchodził ku drzwiom zrezygnowany, zwolna, ze spuszczoną głową- gdy w przeciwną stronę oddalał się tymczasem bez pośpiechu- w głąb zwierciadła- ktoś odwrócony na zawsze plecami- przez pustą amfiladę pokoiów, które nie istniały”¹⁶⁹.

Fetysze tworzą Adelę. Adela jest pantoflami, gorsetem, spinkami do włosów, lustrami, którym pozwoliła odbić swoje amorficzne ciało. Jej ciało wszak też jest fetyszem - punktem tymczasowego zespoleniowa rzeczy ją reprezentujących, wirujących po przestrzeni domu. Bowiem Adela to tylko imię owego (nie)inicjalnego, demonicznego światła – aura, która rozpościera samą siebie.

Milczenie w ścisły sposób wiąże się z miejscem. Można nawet rzec, że materialność miejsca, jego widzialność i oczywistość, wyrastają z określonej struktury miejsca. Milczenie zgłasza określone żądanie w kierunku przestrzeni, rodzaj apelu o symboliczną gwarancję. Milczenie jest możliwe tylko wtedy, kiedy ma miejsce, a zatem zdaje się być nie tyle przyczyną

¹⁶⁷Tamże, s. 38.

¹⁶⁸Tamże.

¹⁶⁹Tamże, s. 89.

umiejscowienia, albo jego efektem, ale samym momentem umiejscawiania, stawaniem się przez miejsce faktycznym. Wiąże się to z problemem fetyszu. Bowiem fetysz jest tym, co „zajmuje miejsce” - a zatem milczy. Fetysz to puste pole wewnątrz dyskursu. Nie przemieszcza się on wobec siebie, niczego do siebie nie dodaje, nie nicuje się, ani nie podważa. Po prostu jest.

Tutaj, po raz kolejny, odsłania się właściwa pięknu pozorność i jej dialektyka. Piękno zniekształca relacje oryginalności, mąci oryginał, oddala reprezentant od reprezentowanego, burząc logikę ich wzajemnego stosunku: waloryzacja źródła w odbiciu ulega działaniu aury, czyniącej problem oryginału bezprzedmiotowym. Tylko dwa lustra patrzą na siebie, posyłają sobie spojrzenie, odbijają się w sobie. Ta gra odbić ustanawia aurę. Aura czyni byt nieprzejrzystym i zwodniczym, a właściwie, manifestuje tylko iluzyjny charakter wszelkiej realności; jej klaustrofobiczną immanencję i brak zaszczeplenia, niewyobrażalność obietnicy innego porządku - zaczepienie, uchwyt, rdzeń tego świata jest tylko iluzją znaku, efektem sensu, który, jak każde odbicie, nie wraca do swego źródła. Woda, lustro, demoniczna nierozstrzygalność - a poza tym nic. Oto cały świat

3. Księga/apokryf

Ustanowienie apokryfu

Rozważmy apokryf; w tym wezwaniu tkwi nadmiar, którego nie próbujemy ukrywać, niemożliwość, której nie staramy się rozwiązać. Rozważając apokryf, będziemy mieć na myśli (będziemy - asercja skrywa przyrzeczenie, pragnienie albo groźbę; weksel, kwit dłużny) nie tyle jego poetykę, genologię, pragmatykę; nie literaturoznawcze lub filozoficzne aspekty jego funkcjonowania, nie jego związek z tym, co umownie nazywamy religią czy teologią polityczną: nasze myślenie będzie biec raczej w stronę czegoś, co bezładnie jeszcze i próbnie, chcemy nazywać zdarzeniem apokryfu. Samo postawienie problemu sprawia mnóstwo trudności, gdyż pojęciu „apokryfu” daleko od precyzji, kazi je odwracalność; możemy mówić zarówno o zdarzeniu apokryfu, jak i o apokryfie zdarzenia, o zdarzeniu widzianym w perspektywie apokryfu (zawsze nieuchronnie wchodzimy na teren, na pole pojęciowe związane z fałszywością, fałsyfikatem, kłamstwem, nieprawdą, bądź oszustwem): samo umieszczenie obok siebie pojęć „zdarzenia” i „apokryfu” równoznaczne jest z napięciem do granic możliwości semantycznej sieci, uruchomieniem pozornie nieskończonej gry opozycji.

Na trop tematu naprowadza nas pewien trudny fragment w *Księdze*, który możemy prowizorycznie nazwać „aktem ustanowienia apokryfu”: moment ten jest kluczowy dla całej problematyki autentyku, fałszywości, odtworzenia i pisma, współtworzącą tą niezwykle skomplikowaną sieć, jaką stała się schizologia. Klucz do *Księgi* nie tkwi bowiem w otwierającej opowiadanie apostrofie, lecz w tej dziwacznej scenie, która całkowicie przemiesza role narracyjne i destabilizuje ustalone znaczenia. Mamy tu do czynienia z momentem wydziedziczenia i przejęcia, całkowitej desementyzacji symbolicznych ról, zatrważającej ekwiwalencji znaków, tożsamości i tekstów. W tym sensie *Księga* jest jednym z najbardziej bluźnierczych tekstów Schulza, radykalnie wymierzonym w samo sedno rodzinnej i semiotycznej ortodoksji. Jak zapewne wszyscy pamiętamy, w drugim podrozdziale *Księgi* Józef zrywa się z łóżka i zaczyna gorączkowo przerzucać tomy zgromadzone w bibliotece ojca, wykrzykując niezrozumiałe zaklęcia. Jego dziwaczne zachowanie wprawia w popłoch, tym razem, o dziwo, całkowicie zgodną i zjednoczoną, rodzinę. Gesty Józefa stają się coraz bardziej gorączkowe i nieskoordynowane. Żadna z otaczających go osób, nie potrafi go uspokoić ani znaleźć przyczyny jego rozgorączkowania. Wszelkie perswazje i namowy trafiają w próżnię. Atmosfera gęstnieje nieprawdopodobnie; bunt syna skutecznie rozbraja nieśmiałe próby

pojednania. Bezsilność otaczających Józefa domowników skazuje ich na bierne przyglądanie się jego szaleństwu. „Stali nade mną bezradni i zmieszani wstydząc się swej bezsilności. W głębi duszy nie byli bez winy. Moja gwałtowność, ton żądania niecierpliwy i pełen gniewu dawał mi pozór słuszności, przewagę dobrze uzasadnionej pretensji”¹⁷⁰. Cała sytuacja zaczyna przypominać osobliwy teatr: bezradność rodziców, ich wstyd i poczucie winy, pełen wzburzenia i gwałtowności ton głosu Józefa, dający mu „pozór słuszności i dobrze uzasadnionej pretensji”. Wprawdzie wybuch Józefa wydaje się być czymś skrajnie nieprawdopodobnym i niecodziennym, jednak całkowita bezsilność rodziców, mających nad swoim synem bądź co bądź potwierdzoną prawnym mandatem władzę, zaskakuje jeszcze bardziej. Za ich słabość odpowiada nie tylko zaskoczenie krnąbrnością syna: są to raczej przestרח i popłoch towarzyszące wtargnięciu obcej siły, albo ujawnieniu troskliwie skrywanego sekretu. Wiąże się to z faktem że „w głębi duszy nie byli oni bez winy”. Skryta i lękająca się demaskacji winy tuczy słabą i „pozorną” rację Józefa, „pozorem słuszności” nadając iście transcendentny mandat. Fikcja buntu osiąga apogeum dzięki wparciu fikcji rodzinnego prawa. Pozory, ostatnia rękojmia racjonalności, maskują jedynie własną nieadekwatność. Jedyną „rzeczywistą” reakcją zadaje się być w tym kontekście wstyd, łączący wszystkich aktorów sytuacji osobliwym węzłem. Ekscesy Józefa rewitalizującą fikcję rodzicielskiej władzy, tylko po to by ukazać jej bezsilność. „Pozór racji” ze strony syna nakłada się na „wstyd bezsilność i utajoną winę” domowników. Nietrudno zgadnąć, co wywołuje u obu stron tak przesadzone reakcje. Gniew Józefa wymierzony jest wszak w ojcowską bibliotekę; pociąga to za sobą nieodwracalne reperkusje. Za jednym zamachem podważona zostaje rodzicielka i symboliczna władza: „biblioteka” i „ojciec” są bowiem częściami jednorodnego kompleksu, synekdochami systemu symbolicznego, znaczącymi intersubiektywnie wiążącej zgody. Biblioteka ojca oznacza bowiem źródłowość sensu i uniwersalne pokrycie znaków: książki które należą od ojca są „z prawego łoża” autentyczne, posiadają oczywisty rodowód, nie grozi im podejrzenie fałszywości i bezsensu. Z drugiej strony „biblioteka” to istotny emblemat racjonalności ojcowskiej władzy i inteligibilności relacji rodzinnych. Pierworodne książki są w pełni umocowane i przysługuje im, jako fundamentom zrozumiałego i sensownego świata, mandat symboliczny. Dlatego kiedy syn plądruje bibliotekę Ojca, wypowiada jednocześnie umowę dotyczącą znaczeń, zarażając świat irracjonalnością. Jawnym staje się tym samym charakter „utajonej winy” i powód, dla którego tak istotne okazuje się zachowanie pozorów: biblioteka ojca bowiem okazuje się pusta, za fasadą racjonalności nic nie stoi, słowa nic nie znaczą, a biblioteka to gromada książek bękarcich i nieprawych. Dalsze postęпки Józefa jedynie pogłębiają kryzys. „Przybiegali z różnymi

¹⁷⁰ B. Schulz: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*. Kraków 1957, s. 137.

książkami i wciskali mi je w ręce. Odrzucałem je z oburzeniem. Jedną z nich, gruby i ciężki foliant, ojciec mój wciąż na nowo podsuwał mi z nieśmiałą zachętą. Otworzyłem ją. Była to Biblia[...]Podniosłem oczy na ojca, pełne wyrzutu:- Ty wiesz, ojciec- wołałem- ty wiesz dobrze, nie ukrywaj się, nie wykręcaj! Ta książka cię zdradziła. Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysięczną kopię, nieudolny falsyfikat? Gdzie podziałeś księgę? Ojciec odwrócił oczy”¹⁷¹. Jasnym staje się, że newralgiczny charakter sytuacji polega nie tyle na buncie przeciw konserwatyzmowi znaczeń, inercji semiotycznych umów, ale na zdemolowaniu całej instytucji reprodukcji sensu. Co bowiem robi Józef? Nie tylko znieważa Ojca i deprecjonuje jego teksty, ale samą księgę objawiają sens świata, tekst tekstów posądza o fałszywość. Biblia, zarówno w tradycji żydowskiej jak i chrześcijańskiej, funkcjonuje jako słowo boga, gwarantujące związek liter, znaków i języka z transcendencją, dokument ustanawiający powiązanie znaczących i znaczonych. Józef odtrącając ze wstrętem podsuwana przez ojca Biblię, dokonuje niesłychanej, podwójnej niejako profanacji. Nie tylko podważa księgę, ale powołuje inną, wirtualną księgę, wcześniejszą niż źródło, bliższą esencji znaczenia, nie skażoną grzechem tekstualności.

Apokryf funkcjonuje w dwóch odsłonach: jako idealny performatyw i idealna kopia. Apokryf jako modelowy performatyw (powołuje do istnienia to, o czym zaświadcza) i idealna kopia (finguje oryginał, którym jest; podszywa się pod księgę, którą stwarza; rodzi sam siebie i podrabia sam siebie - jest oryginalną kopią, bądź sfingowanym oryginalnym) dokonuje tego, co literatura czyni jedynie w trybie zawieszenia, nieskuteczności: czego niespełnione przyrzeczenie konstytuuje „jak gdyby” fikcji. Literatura samym swoim istnieniem podtrzymuje źródłową nieskuteczność własnych obietnic; inicjuje grę perswazji, których zwodniczość należy do stałych i oczywistych elementów gry. Apokryf idealny byłby literaturą zrealizowaną bądź słowem wcielonym, znakiem inkarnacji lub paruzji sensu - symbolem; podczas gdy literatura jest jedynie apokryfem zawieszonym; *apokryfem-jak-gdyby* i *apokryfem-który-nadchodzi*. Apokryf można zatem pojmować jako *a priori* literatury, jej punkt dojścia, matrycę, lub warunek możliwości. Z tego samego przekonania zdaje się wychodzić Józef, kiedy deklaruje: „wiedziałem że Księga jest postulatem, że jest zadaniem”¹⁷². W tej optyce cała literatura byłaby jakimś zmierzaniem ku apokryfowi, przywoływaniem apokryfu, bądź przybliżaniem, wcielaniem apokryficzności. Apokryf oznacza dążenie do wymazania granicy, której ustanowieniu zawdzięczamy oddzielenie literatury od historii: tego, co rzeczywiste, od tego, co fikcjonalne(inaugurację pola fikcji i pola świadectwa, dokumentu, archiwum w ich wzajemnym oddzieleniu i współzależności,

¹⁷¹Tamże.

¹⁷²Tamże, s. 138.

w grze różnic i zbieżności które zawiadują grą ich separacji). Mówiąc o apokryfie, natrafiamy bowiem na akty języka, czyny mowy, zmuszeni zostajemy do postawienia pytania o moc, która nie tylko przysługuje pewnemu dyskursowi z racji tego instytucjonalnego ustabilizowania, mocy czy władzy za nim stojącej, ile również z innej mocy, *potestas* lub *energia*, tkwiącej w samym *signifiant*, o sprawczość bądź inicjalność, stwórczą władzę literatury jako problem, bądź przedmiot analizy zdarzenia literackiego, albo pragmatyki literatury, w ożywczym i osobliwym stosunku do filozofii, która pragnie badać znaczenie bądź sens, oddzielony (*epoche*) od żywiołu empirycznego, od praktyki.

Czy apokryf jest jeszcze tym, czym głosi że jest, kiedy w pełni wypełnia swą gatunkową definicję? Wszak apokryf uznany jest niczym więcej jak literaturą, badaną jako osobliwość, po części herezja, po części baśń. Właściwym momentem apokryfu jest ten, kiedy uchodzi on za tekst oryginalny, kiedy funkcjonuje na pełnych prawach - wtedy jego performatywna moc w pełni działa. Apokryf fortunny, spełniony funkcjonuje incognito; możliwość jego skuteczności, struktura jego kontekstu, zasada obowiązywania, która za nim stoi, wskazują na konieczność samo- zatarcia, utajenia. Kiedy Józef określa biblię „skażonym apokryfem, tysięczną kopią” nie demaskuje on oszustwa, ale stwarza nową rzeczywistość; nie tyle demaskuje kłamliwą naturę apokryfu, ile denuncjuje i delegitymizuje nieskuteczny akt językowy, wypowiada posłuszeństwo umowie, która straciła ważność. Apokryf funkcjonuje anonimowo, nie ujawniając swego miana; jeśli zostanie nazwany, przestaje działać: mocą strukturalnego niejako paradoksu, stanie się apokryfem uniemożliwia mu działanie jako apokryf, wypełnianie gatunkowego przeznaczenia apokryfu. Mamy tu do czynienia z dwoma ściśle się implikującymi aktami: gestem odwołania księgi, uznania jej za apokryf, podważenia jej roszczeń do obowiązywania i kanoniczności, oraz ze zbiorowym uznaniem mocą którego, apokryf działa w utajeniu, incognito, podszywając się pod Księgę i będąc od niej nieodróżnialny - podobnie jak kopia nie poddana badaniu, nie zweryfikowana i przeanalizowana pod kątem swej autentyczności, której nikt jeszcze nie poddał w wątpliwość dalej jest oryginałem i obowiązuje jako kanoniczna. Apokryfu nie sposób jednak traktować po prostu jako kopii czy falsyfikatu, bowiem podszywa się on pod Pismo, przedrzeźnia Księgę: w jego pojęcie wpisuje się teleologia, podskórne roszczenie do absolutu. W tym znaczeniu można go uznać za efekt retorycznej i gatunkowej aporii: kopię pragnącą uchodzić za fetysz, alegorię składającą obietnice natychmiastowej denotacji, charakterystyczne dla symbolu. W odróżnieniu do Fetyszu (który jest egzemplarzem, odbiciem rzeczy, zawierającym w sobie całą jej moc, Rzeczą mimo podziału) apokryf rezerwuje sobie skromniejszą rolę hipotezy dotyczącej funkcjonowania znaków, negującej wielość tekstów i

powszechną ekwiwalencję roszczeń: sekularyzację znaczeń, wcielanie sensu w tekstualną maszynę świata. W tym znaczeniu, spojrzenie apokryficzne i apokryforodne ma przednowoczesny, tragiczny rys: nie może uwierzyć iż śmierć Boga oznacza inflacyjne rozmnożenie *signifiants*.

Podkreślana w hiperboliczny sposób przepaść dzieląca Biblię od autentyku („tysięczna kopia”) wskazuje ponadto na włączenie tekstu świętego w profanacyjny obieg, w jakim z konieczności uczestniczy słowo drukowane. Trzymany przez ojca wolumin nie jest Torą, Pismem Świętym, jedynym i niepodzielnym, lecz egzemplarzem, wydrukowanym i rozpowszechnionym, poddanym rynkowym mechanizmom reprodukcji. Nie ma tekstów świętych, sama materialność książki naznacza wszelkie Pismo stygmatem epoki Gutenberga, w której nie sposób poważnie traktować tekstów pragnących uchodzić za Księgę, Oryginał czy Źródło. Jeszcze raz wróćmy do aktu, jaki stanowi apokryf w jego dwuznaczności i w jego oscylacji: jest to wypowiedzenie posłuszeństwa tekstowi, ale również stwierdzenie istnienia wcześniejszego aktu, głębszego, mocą którego przez cały, czas poprzedzający akt demaskacji, podważenia, deziluzji apokryf uchodził za tekst główny święty; „nieudany apokryf” przed zdemaskowaniem musiał być udany, w przeciwnym wypadku czyn Józefa musiałby okazać się równie pusty i bezradny, jak gest ojca. Nazwanie Biblii apokryfem wypowiada posłuszeństwo innemu aktowi „konstytucyjnemu”; ujawnienie fałszywości Księgi jest w istocie stwierdzeniem istnienia innego performatywu, fortunnego przez czas obowiązywania księgi; spełnionego apokryfu, bądź apokryfu incognito, którego miano nie mogło się ujawnić, był on bowiem nieodróżnialny od tekstu właściwego, od księgi, kodeksu, symbolu. Odwołanie Biblii, Księgi jest zarazem wymazaniem całej dotychczasowej historii celebrowania i uświęcenia, wypowiedzeniem kontraktu związanego z językiem, kulturą, jej teleologią, jej najbardziej wewnętrznym kanonem z pewnym uprzywilejowanym tekstem. Wymazanie historii jest w istocie zniesieniem, używając określenia uknutego przez Johana Horisha, „paradygmatu ontosemiologicznego”, czyli intersubiektywnie wiążącej umowy dotyczącej relacji pomiędzy znaczącymi a znaczonymi, społecznego warunku możliwości wypełnienia znaków. Biblia, Hostia, Tora symbolizują etap panowania symbolu czyli umocowanie denotacji opartej o konwencje teologiczne, o hierarchię oryginalności (dualizm pierwotne/wtórne) jak również o regułę Transcendentalnego sygnifikanta: model lub matrycę reprezentacji. Wraz z „odsłonięciem/ujawnieniem/ustanowieniem” apokryfu, cała ta uniwersalna umowa, zawiadująca sensownością języka, ulega korozji: stąd szok i zażenowanie rodziny. Transgresja ta ma wyłącznie prawny charakter, dotyczy ona pewnej fikcji, podtrzymywanej pomimo zniknięcia społecznych i materialnych warunków, koniecznych dla jej trwania. Jeden,

świecki akt „konstytucyjny” odwołuje inny; podważeniu ulega nie tyle oryginał, ile świecka władza podtrzymująca jego obowiązywanie. Schulz inscenizuje dramat słowa powielonego i drukowego, sugerując tym samym, że gest Józefa nie ma nic wspólnego z profanacją; wszak nie ma źródła, oryginału czy kanonu, który można by sprofanować¹⁷³. Bezsilność Ojcowskiej zachęty ukazuje wewnętrzną pustkę idei Księgi Świętej i całej szacownej metaforyki z nią związanej. Przez sam fakt swojego istnienia w formie książki Pismo staje się „tysięczną kopią”, odbiciem pośród odbić, egzemplarzem zagubionym w masie innych egzemplarzy. Skażenie i fałszywość nie jest czymś co przydarzyło się Pismu w wyniku niewłaściwego przekazu bądź katastrofy, jest ono współistotne formie zachowania, krążenia w obiegu społecznym, ukonstytuowanej w wyniku zagarnięcia Pisma przez książkę. Jak pisze John Horish: „Odkąd wynaleziono sztukę drukarską książki muszą istnieć w liczbie mnogiej. Dotyczy to również Pisma Świętego, jego wielorakich przekładów i komentarzy. Zaś w książkach czytamy rzeczy przeróżne, otwarcie skonfliktowane. Sama ogromna liczba książek wystarcza, by pogrążyć metaforykę księgi w głębokim kryzysie. Istniejąc obok wielu innych książek, książka traci na autorytecie. „Les mots et les choses”, słowa i rzeczy oddalają się od siebie. Hamlet, który nie zgłębia już sensu jednego bytu w książkach i w księdze świata, czysta teraz „słowa, słowa, słowa”. Don Kichot staje się pośmiewiskiem, ponieważ uwierzytelnia wielość książek. Oto oni-smutni bohaterowie kryzysu, w jakim znalazła się metafora księgi”¹⁷⁴. Trudno jednak uznać Józefa jedynie za kolejnego, spóźnionego członka tego panteonu. Swoimi manipulacjami wywołuje on zamieszanie innego rodzaju, podobnie jak odmienny charakter mają jego synowskie ambicje. Odrzuceniu tekstu towarzyszy wszak odwołanie do Autentyku. Można by rzec, że właściwym zamachem, katastrofą lub apokalipsą byłaby ponowna sakralizacja Pisma, od-materializowanie go, wyjście z profanicznego obiegu ekonomii. O takie ponowne uświęcenie chodzi Józefowi, wokół tego punktu toczy się cała problematyka apokryfu¹⁷⁵. „Nieudany

¹⁷³Dramat Józefa nie dotyczy więc transcendencji Bożego Słowa, co zdaje się sugerować Jerzy Jarzębski: „Cała treść opowiadania Księga naprowadza nas zrazu na wniosek, że myśląc o Księdze, Józef myśli nie tyle o jakimś konkretnym dziele, ale o pewnej idei mitycznego porządku, którą Żyd znajduje w pojęciu idealnej pra-Tory, wyprzedzającej wszelkie święte teksty zmaterjalizowane w postaci kanonu ksiąg judaizmu”. (J. Jarzębski: *Schulz*. Wrocław 1999, s. 132.). Takie rozumowania sugerowałoby, że owa „idea mitycznego początku” jest czymś stabilnym i oczywistym, a struktura schulzowskiego świata jest hierarchiczna, przed-nowoczesna oparta o religijną zasadę ładu, tymczasem dzieło drohobyczanina rozgrywa się na gruzach stabilnego uniwersum. Gest Józefa można rozumieć jako próbę powrotu do sytuacji, w której odwołanie do absolutu byłoby czymś oczywistym swoiste „wygenerowanie absolutu” w uniwersum z którego wyparowała sakralność.

¹⁷⁴J. Horisch: *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*. Przeł. J. Kita- Huber, S. Huber. Kraków 2010, s. 68-69.

¹⁷⁵Dlatego nie możemy przyjąć za dobrą monetę interpretacji Michała Pawła Markowskiego który pisze: Skoro Autentykiem jest nieudolna kopia, to znaczy że cała opozycja między Księgą i książkami, między Oryginałem i Kopią Autentykiem i Falsyfikatem jest bardzo wątpliwa. (M.P. Markowski: *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*. Kraków 2012, s. 170), gdyż odbierałoby to całej scenie „ustanowienia apokryfu” sens. Interpretacja Markowskiego jest dokładną odwrotnością odczytania Jarzębskiego (i wielu innych przed nim); próbą zamiany mitu księgi na heglowskiego (przyprawionego pragmatyzmem) ducha absolutnego. Przeocza ona jednak cały dramat inflacji księgi, nadmiaru znaków, kryzysu języka; zamienia jedynie Schulza- tropiciela

apokryf” wskazuje jako swój negatyw na apokryf udany, księga materialna, wydrukowana, odsyła do księgi możliwej, potencjalnej i niewcielonej.

Skupmy się przez chwilę na skomplikowanej relacji hermeneutycznej, która zawiązuje się pomiędzy Józefem, a jego „zdumionym” audytorium: „Nikt mnie nie rozumiał i, rozdrażniony tą tępotą, zacząłem natarczywiej naprzykrzać się i molestować rodziców w niecierpliwości i gorączce”. Nikt mnie nie rozumiał - Józef wyraźnie zajmuje miejsce, które w rodzinnej ekonomii *Sklepów cynamonowych* zajmował Jakub - nierozumianego, bełkoczącego psychotyka, przedmiot rozlicznych aktów wykluczenia; osobnika jednocześnie dominującego, narzucającego znaczenia przestrzeni domu, jak i całkowicie dysfunkcjonalnego, odpadu, resztki. W *Księdze* to Józef staje się niezrozumiałym elementem: sytuacja o tyle znamienna, że w świecie *Sklepów cynamonowych* funkcjonował jako element i wyraziciel domowej ortodoksji, reprezentant normalizacyjnej struktury rodzinnego „my”. Krypto-dziecięcy narrator *Nawiedzenia* powtarzał jak mantrę frazę: „nie rozumieliśmy go”, czyniąc się tym razem nosicielem zbiorowej świadomości domowników odrzucających Ojca. Protagonista *Księgi* natomiast, mówi we własnym imieniu, tym razem nie jako medium społecznie usankcjonowanej rzeczywistości, nie jako słabe i labilne ja dziecięce, nie tylko jako narrator, ale i główny akant, ten którego mowa inicjuje ciąg ważkich przemian w otaczającym go świecie. Akt „ustanowienia apokryfu” zapoczątkowuje subiektywność Józefa, skutkując nie tylko wyrzuceniem poza krąg rodziny, ale i wygnaniem z Języka. Zaczyna on bowiem bełkotać: „[...]rozczarowany, gniewny opisywałem bezradnie przed osłupiałym audytorium tę rzecz nie do opisanie, której żadne słowa, żaden obraz, nakreślony drżącym i wydłużonym mym palcem, nie mógł dorównać Wyczerpywałem się bez końca w relacjach pełnych splątania”¹⁷⁶. To dość specyficzna sytuacja. Bełkot, majaczenie, bredzenie splątanie są nie tyle efektami dyskursu, ile samej sytuacji wystąpienia mowy - tej w której rodzi się ona ze strony tego, kto właśnie odnalazł się w miejscu podmiotu; miejscu, które musiał wyrwać prawu rodziny. Akt ten niesie w sobie prawne konotacje, jeśli czytać go jako oswobodzenie, uwolnienie jakiegoś miejsca, własności lub sfery spod panowania dotychczasowej jurysdykcji. Kiedy przyjrzymy się uważniej kwestii „nierozumności” Józefa i mandatu jego wystąpienia, natrafimy na kłopotliwy aspekt „zrozumiałości”. Zdarzenie mowy może być przyjęte, zrozumiane tylko wtedy kiedy nie jest czystym zdarzeniem; akt językowy może znaczyć tylko wtedy gdy jego inicjalność, sprawczość zostaną poniekąd zamrożone przez prawo, przez obligację struktury, wiążącej każde wystąpienie językowe. Akt użycia mowy, przez

absolutu na Schulza- interpretacjonistę.
¹⁷⁶Tamże.

sam fakt swej inteligibilności, przez swą iterowalność i sensowność, implikuje konieczność powtórzenia, reprodukcji systemu. Mówiąc, zajmuję miejsce podmiotu wypowiedzi; każdy tekst otacza systemowa potencjalność, która go umożliwia, ale również historia przeszłych użyc, przeszłych wystąpień. Akt mowy nie jest nowym wydarzeniem, ale echem, kontynuacją przeszłego zdarzenia, niemożliwego do przywołania momentu genezy systemu, donacji struktury. Język oznacza zobowiązanie tkwiące w zdarzeniu dyskursu, nieustannie obecny w nim jak echo początek¹⁷⁷. Józef pozostaje „nierozumny” przez dysydencką i zachowawczą zarazem postawę wobec prawa mowy i systemu symbolicznego. Odmawiając respektowania konieczności inteligibilności wypowiedzi, przypisując swojemu wystąpieniu status absolutnego początku, odwołuje się do instancji bardziej źródłowej niż źródło (wcześniejszej od samego wydarzenia prawa, wobec której wszelkie określenia chybiają) odrywa akt mowy od Języka, odwołuje zdarzenie dyskursu od stanowiącej je możliwości, od sensu, próbując tym samym zająć miejsce z drugiej strony prawa, sprzed upadku w historię i znaczenie. Miejsce to możemy nazwać miejscem mowy, niemożliwym polem czystego (a wręcz nieczytelnego i nie dającego się rozpoznać) zdarzenia. Miejsce mowy oznacza wyswobodzenie się od hierarchii znaczącego, od transcendencji sensu, która łączy możliwość użycia języka z milczeniem prawa, z potencjalnością struktury współobecną w każdym akcie, tekście, w każdej aktualizacji. Zajęcie czystego miejsca mowy, znajdującego się poza abstrakcją prawa języka, oznacza usytuowanie się w pustce; dlatego „niezrozumiałość” nie daje się wytłumaczyć brakiem w świadomości słuchaczy: jest ona współistotna samej sytuacji wystąpienia „niezwiązanego” znaczącego. Próbuąc obejść przymus, Józef ustawia się poza historią, w sferze całkiem transcendentnej. Takie usytuowanie skazuje na nierozumność: wszak *logos* zawiesza swe panowanie właśnie tam, gdzie aktu wypowiedzi nic nie poprzedza, gdzie nie jest ono wystąpieniem w miejscu dyskursu, lecz zajęciem miejsca mowy.

Dyskursywna sytuacja, w której znalazł się jakubowy syn wskazuje na, powstałą wraz z początkami nowożytności, wyrwę między wypowiedzią, a jej systemową możliwością. Nie istnieje miejsce uprzywilejowane, które pozwalało by na traktowanie ludzkiego słowa jako pasa transmisyjnego między głosem objawienia, a niemotą stworzenia. Wielość i przygodność wypowiedzi, świadczy, że słowo nie jest darem (Księgą), lecz wytworem, efektem pracy, artefaktem, obarczonym koniecznością nieprzerwanego dowodzenia swej racjonalności. Tym samym znika też wszelka hierarchia mówców i tekstów, a pytanie „kto mówi” i „do kogo” staje

¹⁷⁷ Jeszcze raz musimy odesłać do klasycznego tekstu Derridy: por. J. Derrida: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst* ...Dz. Cyt.

się coraz bardziej kłopotliwe. Sam tekst w sobie samym niesie swój mandat, miast czerpać go z transcendentnej instancji, więc przynosi w sobie również zagadkę swego autorstwa¹⁷⁸. Sama możliwość aktu, jego stosowność i fortunność zdaje się dominująca w próbie wyjaśnienia, co teksty znaczą. Związany z sekularyzacją kryzys języka i pokrycia znaków szczegółowo opisuje Michel de Certeau: „Nowoczesny przełom charakteryzował się w XVII wieku głównie dewaluacją wypowiedzi i skupieniem się na akcie wypowiadania. W sytuacji, gdy nie było wątpliwości co do mówcy („Bóg przemawiający w świecie”), cała uwaga koncentrowała się na rozszyfrowywaniu wypowiedzi stanowiących „tajemnice” świata. Jednak z chwilą, gdy owa pewność została zachwiana wraz z gwarantującymi ją instytucjami politycznymi i religijnymi, zaczęto się zastanawiać nad możliwością znalezienia zastępców jedyne go mówcy: kto przemówi? I do kogo? Zniknięcie pierwszego mówcy oznacza problem z komunikacją, czyli z językiem, który należy utworzyć, a nie tylko usłyszeć. Na morzu stopniowo rozpraszane go języka, w świecie bez granic, bez miejsca zakotwiczenia (staje się rzeczą wątpliwą, a wkrótce nieprawdopodobną, aby jakiś jeden podmiot zawłaszczył ów świat i zmusił go do mówienia), każdy pojedynczy dyskurs potwierdza nieobecność miejsca, które w przeszłości było przyznane jednostce w porządku jakiegoś kosmosu, a więc poświadcza konieczność przykrawania na własną miarę miejsca, przez własny sposób traktowania jakiegoś języka. Innymi słowy to właśnie w wyniku utraty swego miejsca jednostka rodzi się jako podmiot. Miejsce, jakie niegdyś przyznawał mu kosmologiczny język, rozumiany jako „powołanie” i osadzenie w porządku świata, staje się „niczym”, rodzajem pustki zmuszającej podmiot do opanowywania przestrzeni, do uznawania siebie za wytwórcę pisma”¹⁷⁹. Podmiot to „wyrzutek”, pod stopami którego otwiera się przepaść. Nowożytność rozszerza sfery indywidualnej wolności, każąc jednak płacić za te przywileje poczuciem zagubienia w kierowanym przypadku kosmosie. Narodziny wolnego podmiotu możliwe są w wyniku politycznego, religijnego i kosmologicznego wywłaszczenia; wynalazek nowoczesnej subiektywności powstaje w otoczeniu gruzów po roztrząskanym uniwersum. Język się odsłania; kiedy naczelną rolę odgrywa słuchanie, uwaga skupia się na komunikacji, w sytuacji kiedy głos mówiącego milknie, a dotychczasowy słuchający sam zaczyna budować dyskurs, materialność mowy przestaje się skrywać w imperatywie Sensu. Pod nieobecność wielkiego mówcy, każdy zyskuje prawo do mówienia: tym samym nikt nie może nikomu tego prawa przyznać¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Zob. M. Foucault: *Kim jest autor?* Przeł. M. P. Markowski. W: Tenże: *Powiedziane, napisane: Szaleństwo i literatura*. Oprac. T. Komendant. Warszawa 1999, s. 199 – 219.

¹⁷⁹ M. de Certeau; *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. Thiel- Jańczuk. Kraków 2008, s. 139.

¹⁸⁰ Temat emancypacji wypowiedzi wobec aktu wypowiadania, to jeden z zgodnych tematów ciągu tekstów, nazywanych postrukturalistycznymi. Za najbardziej znaczący tekst dotyczący przełomu nowożytnego i jego strukturalnych reperkusji nadal muszą uchodzić *Słowa i rzeczy* Michela Foucault (zob. M. Foucault *Słowa i*

Gorączkowe gesty i słowa Józefa nasuwają na myśl zachowanie lunatyka; skojarzenie tym bardziej uzasadnione, że u początku opisywanych zdarzeń leżał sen. „Obudziłem się raz w ciemny świt zimowy - pod zwałami ciemności paliła się głęboko w dole, ponura zorza - i mając jeszcze pod powiekami mrowie mglistych figur i znaków, zacząłem majaczyć niejasno i zawile, wśród udręki i różnego rodzaju żalu o starej, zaginionej Księdze”¹⁸¹. Józef nie budzi się do jawy, lecz do głębszego snu: majaczy „niejasno i zawile” na jawie, po przekroczeniu granicy przebudzenia. Spiżowy i nieprzekraczalny mur antytezy zmienia się w semantyczne lustro; przez bramę powiek sen i majaki wchodzi w „rzeczywistość”; przebudzenie staje się wehikułem transportującym materię nieświadomego w sferę pozapsychiczną. Ciąg antytez tak fundamentalnych jak sen/jawa, noc/dzień, realne/wyobrażone, zostaje przywołany po to, by zaraz ulec dekonstrukcji; jawa zostaje nadwątlona przez sen, dzień podbity nocą a realne posiadać plastyczną formę i nie dającą się odpędzić uporczywość sennych rojeń. Wszak świt jest „ciemny”, a zorza „pali się ponuro pod zwałami ciemności”; wizualne efekty poranka upodabniają go do nocy. Świat, do którego budzi się Jakubowy syn, wydaje się nieróżnicowany ciemny, jakby pokryty warstwą sadzy. Józef przenosi swoje marzenie w przestrzeń jawy, przenosi ją „pod powiekami”, prawie nie otwierając oczu. Ten stan „snu na jawie” i „wiecznej senności”, w którym nie sposób odróżnić rzeczywistości od „majaku”, pojawia się wielokrotnie na kartach schulzowskiej prozy; najdobitniejszym tego przykładem *Sanatorium pod klepsydrą*, w którym narratorowi: „nieodparta senność przysłaniała mgłą oczy”¹⁸², a „wirowanie ciemności wciska się pod powieki, opanowuje cichcem me wnętrze swym ciepłym pulsowaniem, milionowym rojowiskiem delikatnych dotknięć”¹⁸³. Trzeba również pamiętać o roli *Sanatorium* jako miejsca lunatycznego, gdzie „większą część dnia przesypia się i to nie tylko w łóżku”¹⁸⁴. Jednak jeśli bliżej się temu przyjrzyć, różnica okazuje się fundamentalna: w *Sanatorium* to ciemność i rozprężenie wypychają się Józefowi „pod powieki”, opanowują „swym cichym pulsowaniem” jego ego, wymywając zeń ostatnie pozory dziennego, trzeźwego „ja”, a on, pomimo usilnych starań, nie jest w stanie przeciwstawić się tej „inwazji sennych rojeń”; natomiast w *Księdze*, twory powstałe w trakcie nocnych „majaceń” nie mogą opuścić józefowych myśli, czają się po drugiej stronie powiek, zaburzając i zniekształcając „jawne” stosunki. Ponadto „majaczenie” „niejasność” i „zawiłość” charakteryzują czynności podjęte z

rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych. Przeł. T. Komendant. Gdańsk 2006), pomimo nowszych, skądinąd również pomysłowych opracowań motywu (J. F. Lyotard: *Poróżnienie*. Przeł. B. Banasiak, Kraków 2010.)

¹⁸¹B. Schulz: *Sklepy...tamże*.

¹⁸²Tamże, s. 284.

¹⁸³Tamże, s.282.

¹⁸⁴Tamże, s. 285

pełną trzeźwością, co tym bardziej komplikuje i tak nader poplątaną semantykę fragmentu. Protagonista *Księgi* naprawdę się budzi, jednak działania podejmowane przezeń na jawie noszą nieusuwalnie oniryczny znamiona. „Majaczenie” dotyczy nie tylko mowy, logosu Józefa, ale całej sfery świadomego bytu, łączącego myśl, mowę i język. Majaczenie zdaje się być, z jednej strony, aktem premedytacji, z drugiej zaś mimowolnym efektem opętania przez rojenia o Księdze; zdaje się określać zarówno akty języka, jak i stany ego. Polisemia słowa „majaczenie”, które odnosi się zarówno do splątanej mowy, jak i kondycji jaźni poprzedzającej akt mówienia, naprowadza nas na inne miejsca dzieła Schulza, każąc poświęcić szczególną uwagę słynnemu szkicowi *Mityzacja rzeczywistości*, w którym „majaczenie” użyte zostaje do scharakteryzowania ontologicznego statusu słowa. Co ciekawe, „majaczenie” pojawia się w kontekście rozważań Schulza nad realnością i jej powiązaniu z językiem i mitem. „Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś - znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki. Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata, było uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej mitologii”¹⁸⁵. Osobliwa retoryka szkicu sprawiała kłopoty całym pokoleniom interpretatorów¹⁸⁶. Główną przyczyną była zapewne zwodnicza gra trybami i czasami, którą inicjuje Schulz, celem ukrycia sprzeczności tkwiących w dokonanej przezeń próbie utożsamienia sensu, języka i uniwersalnej, mitycznej totalności. Słowo „majaczenie” odgrywa w tej manipulacji retorycznej naczelną rolę: fraza „pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata, było uniwersalną całością” jest antytezą ubrana w szaty asercji: między sensem pojmowanym jako „majaczenie krążące dookoła sensu świata” a sensem- „uniwersalną całością”, zije nie tylko przepaść figuralna, ale również ontologiczna. Syntagma, każąc obie części traktować zamiennie, działa na rzecz uspienia naszych elementarnych intuicji semantycznych. To kłopotliwe zdanie podważa również ciąg stanowczych utożsamień i stwierdzeń otwierających szkic - wszystko to można oczywiście złożyć na karb różnicy czasów, jednak coś innego również wchodzi w grę. „Majaczenie” zakłada proces, zmierzanie i

¹⁸⁵B. Schulz: *Szkice krytyczne*. Oprac. M. Kitowska- Łysiak. Lublin 2000, s. 11.

¹⁸⁶Mówiąc o „kłopotach” daję wyraz myśleniu życzeniowemu, gdyż cała praktyka interpretacyjna skoncentrowana wokół tego krótkiego tekstu, opierała się na uporze, z jakim pomijano całą jego nierozstrzygalność i aporetyczną strukturę, dialektyzując ją, bądź zamazując deklamacjami o „wcielającym się micie” w schulzowskiej prozie, czy opowieściami o związkach autora „Komety” z bergsonizmem czy filozofią życia. Najwybitniejszym i najbardziej wpływowym przykładem takiego podejścia wydaje się być tekst Jana Błońskiego *Świat jako Księga i komentarz*(w; Tenże: *Wszystko, co literackie. Pisma* wybrane. Oprac. J. Jarzębski, s. 267- 283.)który stanowi najmocniejszą próbę interpretacji mityzacji w kategoriach religijnych.

niegotowość, stan na pograniczu jawy i snu, zdolny do przeistoczenia się zarówno w majak, jak i „twardą” rzeczywistość, tymczasem „uniwersalna całość” wyklucza wszelkie niezdecydowanie, implikuje ontyczną twardość, powołuje do istnienia zwartą, pewną siebie totalność. Sprzeczność pomiędzy „majaczeniem”, a „całością” można rozwiązać godząc się na grę syntaktyczną i uznać, że sens jest całością dialektyczną, otwartą w kierunku sensu, przywołującą go i próbującą wcielić, jednak szereg stanowczych stwierdzeń z początku szkicu, utożsamiających sens z tym co rzeczywiste, zadaje temu kłam. Albo słowo jest nierzeczywistością, czyli majakiem, a zatem jedynie „krąży” dookoła sensu, nigdy w pełni się z nim nie utożsamiając, albo jest „uniwersalną całością” która zwiera w sobie to, co rzeczywiste, a zatem łączy sens z językiem w nierozdzielnej całość, w samo-rozumiejącą się totalność. Więcej kłopotów czeka nas, gdy weźmiemy na warsztat różnicę między „niepodzielnym”, „pierwotnym” słowem, a późniejszym dyskursem „będącym rezultatem techniki”. Późne stechnicyzowane i sfunkcjonalizowane słowo zostaje określone jako „izolowane i mozaikowe”, a zatem zatomizowane, podzielone, niezdolne do wytworzenia „całości”. Historia jawi się jako katastrofa w łonie organizmu języka, oddzielająca sens od niego samego, kawałkuje go i dzieli na części. Można by rzec, że historia „przydarzyła się” owej pierwotnej całości, narażając ją na podział, pokawałkowanie. „Nazwać coś - znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki”. Kondycja języka w stanie upadku oznacza niemożliwość połączenia się w „uniwersalną całość”, stworzenia syntezy. Fragmentaryczna natura po-upadkowego dyskursu sabotuje i podważa ruch nazwania, czyniąc niemożliwym „pełną rzeczywistość” sensu. „Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej mitologii”. Współczesny dyskurs składa się jedynie z fragmentów, odpadów dawnych mitycznych całości. W dalszej części *Mityzacji* czytamy wszak: „Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów”¹⁸⁷. Potoczne słowo to niejednorodna i eklektyczna mieszanina figur, odłamków dawnych twórców kulturowych i mitycznych, byt zrodzony z pośmiertnego rozpadu. Między podzielonym, pośmiertnym dyskursem, a dawną „wszechobejmującą mitologią” zieje przepaść czasu i ontyczny dystans; późniejsze odłamki jedynie przywołują nieudolnie całość jaką niegdyś tworzyły. Nowoczesne stadium mowy pokawałkowanej i zatomizowanej, jeśli raz jeszcze powtórzyć aksjomat głoszący, że rzeczywistość i sens to jedno, oznacza niższy stopień realności. Pozostaje jednak pytanie; gdzie mieści się ów sens, od którego afirmatywnego utożsamienia z tym, co rzeczywiste cały wywód się rozpoczął? Czy współczesne mozaikowe i

¹⁸⁷Tamże, s. 11.

izolowane słowo ma taki sam udział w „sensie uniwersalnym”, jak „uniwersalna całość” tworzona przez pierwotny logos, skoro „nienazwane nie istnieje”, a „nazwać znaczy włączyć coś w sens uniwersalny”? Skoro jedyną realnością jest język w swym archaicznym, totalnym stadium, to nie tylko współczesny fragmentaryczny dyskurs nie jest rzeczywisty, ale i to, co nie ujęte w słowie, niewyrażone. Zarazem owo, w najwyższym stopniu rzeczywiste, pierwotne słowo nazywa autor „majaczeniem dookoła sensu”, a więc tworem niegotowym, zaledwie wychylonym w kierunku istnienia i transcendentnego dlań sensu. Coś w tym apodyktycznym utożsamieniu języka i bytu nie działa i rzecz nie sprowadza się jedynie do retoryki. Jest tak, jakby rzeczywistość uciekała językowi w trybie zarówno konceptualnym, jaki i metatekstowym, w którym autor zdaje się sabotować swój własny wywód, pokazywać jego szwy i pęknięcia, na poziomie niezbornych definicji i zapętających się porównań i metafor demonstrować, jak dalece idee i pojęcia uciekają literze szkicu. Identyfikacja i definicja „realności” sprawia autorowi szkicu duży problem; w jej poszukiwaniu krąży on pomiędzy członami antytez, lawiruje na granicy nonsensu. Nieco odmienną aranżację tych aporii można znaleźć w pierwszym liście Schulza do Romany Halpern z 16 VIII 1936: „Męcę się bardzo moimi próbami pisania. Pisarz(przynajmniej w moim rodzaju) to najnędzniejsze stworzenie na ziemi. Musi nieustannie kłamać, musi przekonywająco przedstawiać jako ziszczone i realne, co jest w nim naprawdę w nędznym rozpadzie i chaosie”¹⁸⁸. Schulz używa przymiotnika odczasownikowego „ziszone” celem podkreślenia wirtualnego, postulatywnego („ziścić się” może życzenie, pragnienie, marzenie) charakteru „sensu”. Całość jest kłamstwem sprokurowanym na własny użytek przez rozpaczliwie zatracony w próżnym trudzie pisania podmiot, postulatem „wymajaczonym” z „rozpadu i chaosu” cechujących słowo. Podzielone i pokawałkowane ciało tekstu nie ma możliwości przebóstwienia się w Ciało, Corpus. Rozpad nie jest przypadkową okolicznością, ale koniecznym warunkiem, pod którym jakiegokolwiek pisanie może się narodzić. Ziścić się to znaczy wydarzyć się, zaistnieć; tekst oznacza zaś wieczne wahanie na progu wcielenia. Magia sensu schodzącego, zstępującego w słowo, szantaż części obiecujących połączenie się w całość, pełnią rolę paliatywów, protez używanych przez zbolące ciało tekstu, obgadujące „okłamujące” własną niewystarczalność, własny lęk przed wydarzeniem. Praca pisma, narodziny słowa, nigdy nie osiągają stadium gotowego artefaktu; wszelkie próby nadania mu takiej formy wynikają ze zwodniczej pracy retoryki, dążącej do przemienienia chaosu w „całość”, kłamstwa w realność; pragnienie ziszczenia może się „ziścić” tylko w trybie kierowanej rozpaczą, albo złą wolą, perswazji. Ponadto samo roszczenie słowa do realności i „pełni ziszczonego życia”, należy traktować jako kłamliwą projekcję chaosu. Nie chodzi tu jedynie o złą wolę: chaos i

¹⁸⁸B. Schulz: *Księga listów*. Oprac. J. Ficowski. Kraków 1997, s. 80.

rozproszenie, któremu podlega pismo są „nędzne”; rojenia o spełnionym, całościowym charakterze kształcie, wynikają z chęci ukrycia owej „nędzy”, fragmentarycznej „niepełności” i „nieziszczalnego” statusu języka. Na początku, był podział, tam gdzie słowo. Rojenia o pierwotnej całości, kłamliwie skrywają inicjalną katastrofę, źródłową ranę słowa. Dlatego „współczesny” „podzielony” stan języka z *Mityzacji* odzwierciedla jego wewnętrzną istotę, „rzeczywiste” pęknięcie jego „niereczywistości”. Słowo podzielone, to także słowo martwe, zdekapitowane, któremu wraz ze spoistością odebrane zostało i życie. Życie języka tkwi w melancholijnym projektowaniu niegdysiejszej spójności. „Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata, było uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej mitologii”. Majaczenie, które Schulz odnosi do fermentacji pierwotnego Logosu, w istocie jest widmem początku, wyobrażeniowym refleksem stanu odwleczenia od pełni, znamionującego współczesny stan języka. „Istotą rzeczywistości jest sens”; wszystko wskazuje na to, że to pozornie asertoryczne, w istocie antytetyczne stwierdzenie otwierające *Mityzację rzeczywistości* należy interpretować ontologicznie, a nie historycznie. Antynomia pomiędzy słowem genezyjskim, krążącym dookoła całości, a słowem pokawałkowanym opisuje dwa modusy języka, dwa jego stadia pojmowane z punktu widzenia wydajności semiotycznej. Pierwotne słowo opisywałoby postulowany, wymarzony i wymajaczony z nizin bezsensu i fragmentacji, utopijny stan absolutnej zbieżności znaczącego i znaczonego, stan, w którym, pomiędzy częściami systemu języka, a jego zewnątrz, panuje idealna harmonia. Pozorny lapsus okazuje się być rozstrzygnięciem ontycznym: podzielone ciało języka majaczy, roi o bezpowrotnie utraconym sensie. Sam dobór metafor i obrazów, użytych w celu oddania jego upadłej kondycji, wyraźnie ewoluuje. O ile „mozaika” i „stechnicyzowane” kierują nasze skojarzenia w kierunku sfery artefaktów, rękodziela i wytwórczości, by tym bardziej wzmocnić przeciwieństwo pomiędzy życiem słowa niepodzielnego, a jego zreifikowaną kondycją, o tyle dalszych partiach szkicu nomenklatura przesuwą się w sferę cielesną. Reifikacja słowa, utożsamienie go z narzędziem i artefaktem, ustępuje miejscu ucieleśnieniu, kierowanemu, co tu dużo mówić, zasadą współczucia. Bowiem ciało słowa to ciało cierpiące, pokawałkowane: „Życie słowa polega tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności”. Życie słowa nieodróżnialne jest od jego śmierci, a właściwie od ciągłego powracania-do-życia. Witalna konstytucja języka (na co wskazuje również symbol węża¹⁸⁹) nakazuje permanentne odtworzenie, reintegrację podzielonych elementów. Tworzy to osobliwą czasowość słowa, które

¹⁸⁹ Na temat mistycznej symboliki czekania u Schulza: W. Panas: *Księga..Dz.* Cyt., s. 143 – 144.

ujednolica się w kierunku swej przeszłości; wybiega w kierunku genezy. Nie jest to jednak rekreacja, świadome zebranie tego co zagubione; „kawałki szukają się wzajemnie w ciemności”, poza sferą jasności i racjonalności, bezradnie i chaotycznie, jakby „majacząc” i błędząc w mroku. „Kawałki szukają się wzajemnie” po omacku, „na ślepo”, bez gwarancji odnalezienia: re-integracja tak naprawdę nigdy się nie kończy; ba, nawet się nie zaczyna, jedynie dąży do początku. Ciało słowa nie tylko zmartwychwstaje, ile roz-poznaje swój prymarny podział, doświadcza swego konstytutywnego zranienia. Reintegracja nie jest niczym innym jak poczętym w ciemności, wynikłym z ślepego błędzenia marzeniem o zmartwychwstaniu, ekscesywnym płodem poszukiwania się po omacku przez rozdzielone części nigdy nie „ziszczonej” całości¹⁹⁰.

Wystąpienie Józefa jest pomimo swych pretensji symptomem semiotycznej porażki. Analizując jego „nierozumność” nie tylko od strony społecznej fortunności aktu mowy, ale i i od strony semantycznego pokrycia znaku, natrafiamy na absolutną odległość między znaczącym a znaczonym („opisywałem bezradnie przed osłupiałym audytorium tę rzecz nie do opisanie, której żadne słowa, żaden obraz, nakreślony drżącym i wydłużonym mym palcem, nie mógł dorównać”). Wskazuje to na tropologiczną podstawę na której oparta jest idea *Księgi*, i powody dzięki którym ten „apokryf absolutny” nie może się wydarzyć. Albo inaczej: w sposób skrajnie hiperboliczny opasuje miejsce, w którym każdy akt, każde zdarzenie mowy staje się niemożliwe, w której mowa się nie wydarza - jest to pole, albo miejsce absolutnego zobowiązania wobec Sensu. *Księga* nie istnieje - o to chodzi w wydarzeniu *Księgi*. Ustanowienie apokryfu oznacza wymazanie ksiąg i zniweczenia oryginałów- jak również wyparcie koncepcji reprezentacji opartej o symbol. Bardzo klarowną wykładnię tej semiotycznej rewizji (wszak mówiąc o *Księdze*, nieuchronnie przywołujemy na myśl utopię absolutnej transmisji symbolicznej, inkarnacji znaczonego; stąd rewizja semantycznych klisz i kpina z naszych oczekiwań zdają się tym bardziej dojmujące) znajdujemy w słynnym akapicie znajdującym się przy końcu opowiadania: „[...]Bo są rzeczy, które się całkiem do końca nie mogą zdarzyć. Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu i za wspaniałe. Próbuja one tylko się zdarzyć, próbują gruntu rzeczywistości, czy je uniesie. I wnet się cofają bojąc się utracić swą integralność w ułomności realizacji”¹⁹¹. Sens nie może się wcielić - przeszkadza w tym materialna kondycja zdarzenia. Sens umyka zdarzeniu; doczesne naczynia są zbyt ciasne, by pomieścić absolut. Materialność znaku, jego faktura, czasowa i przestrzenna funkcja znaczącego-zjawiska, nie są w stanie przyjąć

¹⁹⁰Idziemy tu na przekór linii wyznaczonej przez interpretację Jana Błońskiego, której wyrazem są następujące słowa: „Także twórcze, poetyckie użycie słowa cechuje się tym, że dąży do przywrócenia całości. A przywrócenie całości- to objawienie sensu!”(J. Błoński, tamże, s. 273.)

¹⁹¹B. Schulz: *Sklepy*...s. 148

takiego nadmiaru. Brudny byt nie znieśnie czystości, nie wchłonie pełni. Nie chodzi tylko o istotową niewierność istnienia wobec sensu; pełna inkarnacja równałby się unicestwieniu doczesnego bycia. „Ułomność realizacji” działa w obie strony: zdarzenie z natury zbyt przygodne i kalekie by pomieścić pełnię, ale i taka paruzja nie byłaby niczym innym jak katastrofą, unicestwieniem doczesnego bycia, współistotnego ze swą niedoskonałością. Zdarzenie oznacza niegotowość, odwołanie od sensu. Zdarzenie to czyste wychylenie w kierunku własnego dopełnienia, wyczekiwanie niewyobrażalnej w jego kategoriach inności, która je określi i odwoła. Wyczekiwanie zaspokojone znika, pragnienie spełnione ulega unicestwieniu; realizacja stanowi ostateczny kres wszelkiego marzenia. Dla zdarzenia słowa, które w całości jest przywoływaniem doskonałości, jej nadejście oznacza śmierć. O paruzji można mówić tylko w trybie przypuszczającym, można ją lokować tylko w sferze pragnienia. W innym wypadku, zawierzenie możliwości znaczenia absolutnego, oznacza katastrofę, albo ciszę. Sens nie znosi uszczerbku, nie cierpi prywatności; to co przymusowe wejście w doczesność uszczknęło z jego doskonałości, odbierze sobie naznaczając ją pustką i milczeniem. „A jeśli nadłamały swój kapitał, pogubiły to i owo w tych próbach inkarnacji, to wnet, zazdrosne, odbierają swą własność, odwołują ją z powrotem, reintegrują się i potem w biografii naszej zostają te białe plamy, wonne stygmaty, te pogubione srebrne ślady bosych stóp anielskich, rozsiane ogromnymi krokami po naszych dniach i nocach, podczas gdy ta pełnia chwały przybiera i uzupełnia się nieustannie i kulminuje się nad nami, przekraczając w triumfie zachwyt po zachwycie”¹⁹². Białe palmy to elementy skończoności słowa, wypełniające je milczenia. Białe palmy, wonne stygmaty separują zdarzenie ludzkiego dyskursu, od sfery boskiego logosu. Skoro język nie istnieje w stanie totalności, w której transcendentne znaczące wciela się, zstępuje, dokonuje inkarnacji w porządek świata, a jedynie wydarza się jako akt obietnicy(swoistego przyrzeczenia, że to o czym mowa rzeczywiście istnieje); skoro ta obietnica nigdy obietnicą być nie przestanie, to porządek objawienia oparta o logikę symbolu, wykluczony być musi z porządku skończonego dyskursu. Paruzję zastępuje kredyt. Powtórzmy jeszcze raz; semiotyczny kryzys nie oznacza że nic nie ma sensu, ale że każdy można renegocjować, nad każdym słowem krąży możliwość podważenia, każde znaczące musi obiecywać pokrycie, którego nigdy w pełni nie osiąga. Znaki, materialne i skończone, są artefaktami, tworam i społecznymi i konwencjonalnymi, a zatem nigdy nie dotrzymującymi przyrzeczeń. Zarazem te białe plamy to rany, ciecia, wyrwy w ludzkiej pamięci, w zbiorowym ciele języka - ślad hybris i pychy, która towarzyszy słowu, cień jego nadmiernych ambicji, ale i pamiątka po niszczącym starciu absolutu z ludzkim światem. Sens nie znosi cząstkowości, nie zna negocjacji, rozbija w

¹⁹²Tamże.

proch swoje, kalekie ograniczoną pojemnością, naczynia. U Schulza należy się chronić przed totalnością sensu, którą nazywa on rozmaicie, najczęściej jednak „mityczną całością”. Sam struktura takiej całości, w której stabilna paradygmatyczna forma dokonywałaby jedynie spaceru po doczesności, przybierając różne formy by na końcu powrócić do siebie, jest dla Schulza równoznaczna z przemocą. Całe jego pisanie wymierzone przeciwko wiecznym obrazom, schematom i inwariantom, przeciw sztywności sensu, dążącej do wrycia się w materialną tkankę istnienia¹⁹³. Wobec mitu kapituluje wszelka mowa, pewny siebie skończony pozór zmusza wszelki dyskurs do milczenia. Zgoda na ten porządek, na ten pozór (bowiem rzeczywista inkarnacja nie może się wydarzyć) na oksymoron wcielonego absolutu, oznacza kapitulację języka. W szkicu *Powstają legendy* czytamy: „Z wkroczeniem wielkości w szranki historii-zawieszone są prawa zwyczajnych przebiegów. Psychologia i racjonalizm, te instrumenty pomniejszania i rozumienia, stają jak zagwożdżone działa nieużyteczne i rozdarte. Intelkt cofa się i kapituluje. Prawa wielkości niewspółmierne są z metodami codziennego myślenia. Umysł, który chce ją pojąć, musi cofnąć się do głębszych rezerw, i jego konstrukcją tymczasową, wybiegiem z dawna zaufanym jest legenda. Jest to nagłówek, pierwszy prowizoryczny tytuł romansu, którym brzemienią jest ludzkość. Wytycza się granice świętego obszaru, na którym staną świątynie i sanktuaria, akropol narodu - i zatyka się na tych terenach tabliczkę z napisem - legenda”¹⁹⁴. Wielkości przysługuje władza, parafrazując Carla Schmidta suwerennego dysponowania wyjątkiem; zawieszania normalnego działania rozumu i języka. Intelkt „cofa się i kapituluje” wobec wymogów mitycznego prawa. „Legenda” sytuuje się pomiędzy świętym obszarem, „świątyn i sanktuariów” a „codziennym myśleniem”, pełniąc rolę przegrody, zasłony chroniącej historię przed kultową wielkością. Wkroczenie nadmiaru w dzieje oznaczało ich zatrzymanie, „zawieszenie” przygodności istnienia - gadanina ludzkiego doświadczenia zmieniałoby się w lodowate milczenie spełnionej, wcielonj doskonałości. Legenda (apokryf) to próba negocjacji, szarej strefy, pomiędzy obojętnością całości, a rozgadana codziennością. Legenda, apokryf; miejsce gdzie wcielenie absolutu dokonuje się w trybie fikcjonalnego „jak gdyby”, gdzie fałszywa historia doznaje pozornego przebóstwienia. Legenda zniekształca zarówno paradygmat, jak i istnienie, wsuwając się pomiędzy ich krańcowość, nieprawy pośrednik, nieczysty gracz, obstawiający obie strony naraz. Dlatego jedyny mesjasz którego można napotkać na kartach jego prozy to mesjasz cofający się przed przyjściem, chroniący

¹⁹³Zadają się tego nie dostrzegać interpretatorzy „ze szkoły Błońskiego”, tacy jak Stanisław Rosiek: „Mit utożsamia się z bytem. Jest bytem samym, bytem pierwszym, nie zaś odbłaskiem, opowieścią czy naśladowaniem. Nie jest formą refleksji- nie jest nawet „majaczeniem krążącym dookoła świata/światła” na wzór pierwotnego słowa, o którym Schulz pisał w *Mityzacji rzeczywistości*. Jest częścią świata (i konsekwentnie: jest światłem). Znajduje się „po drugiej stronie” jako przedmiot doświadczenia, a nie taka czy inna jego forma. Można go zmysłowo doświadczać[.]”. S. Rosiek: *Urzeczywistnianie mitu*. W: tenże: *[nienapisane]*. Gdańsk 2008, s. 95.

¹⁹⁴B. Schulz: *Szkice...*, s.114.

ludzki świat przed swoim niszczącym objawieniem.

Historia, alegoria, zapomnienie

Co tu się właściwie dzieje? Co rozgrywa się w drugim rozdziale *Księgi*? Rewolucja semiotyczna, ni mniej ni więcej, przewartościowanie dominujących ról symbolicznych, zasad na podstawie których znaki odsyłają do desygnatów, a pojęcia organizują pole sensu. Kryzys jest o wiele bardziej radykalny, niż w przypadku Adeli: tym razem chodzi wszak o źródło, oryginał, pierwotność i zasadę stanowienia. Cały dramatyzm wynika z lęku przed historią, odpowiedzialny za cały patos *Księgi* i *Genialnej epoki*, ze świadomości jak kruche i nieskuteczne jest wszelkie pismo wobec realności. Ten kto dąży do wymazania historii, odmawia znamion sensu oferowanym przez nią znakom. Powraca stary problem świadczenia: możliwości bycia świadkiem pewnego zdarzenia i oddania go, odtworzenia w medium pisma, o relację tekstu, litery, znaku wobec tego co historyczne, o status reprezentacji, o model i strukturę przedstawienia, reżim sensu właściwe literaturze próbującej obejść wymóg historyczności lub współczesności: innymi słowy problem fikcji, w relacji do własnych źródeł i społecznych możliwości, w stosunku do „tej osobliwej instytucji nazywanej literaturą”. Księga nie oznacza pełni sensu, nieskażonej uwikłaniem w historię, ale fantazmatyczną projekcję semantycznego kryzysu.

„Każdy wie, że w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym - jak szósty palec u ręki - wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc. Mówimy fałszywy, gdyż rzadko dochodzi on do pełnego rozwoju. Jak dzieci późno spłodzone, pozostaje on w tyle ze wzrostem, miesiąc garbusek, odrośł w połowie uwiędła i raczej domyślna niż rzeczywista. Winna jest temu starcza niepowściągliwość lata, jego rozpustna i późna żywotność. Bywa czasem, że sierpień minie, a stary gruby pień lata rodzi z przyzwyczajenia jeszcze dalej, pędzi ze swego próchna te dni-dziczki, dni-chwasty, jałowe i idiotyczne, dorzuca na dokładkę za darmo dni-kaczany, puste i niejadalne - dni białe, zdziwione i niepotrzebne. Wyrastają one, nieregularne i nierówne, nie wykształcone i zrośnięte ze sobą, jak palce potworkowatej ręki, pączkujące i zwinięte w figę. Inni porównują te dni do apokryfów, wsuniętych potajemnie między rozdziały wielkiej księgi roku, do palimpsestów, skrycie włączonych pomiędzy jej stronicę, albo do tych białych nie zadrukowanych kartek, na których oczy, naczytane do syta i pełne treści, broczyć mogą obrazami i gubić kolory na tych pustych stronicach, coraz bladziej i bladziej, ażeby wypocząć na ich nicości, zanim wciągnięte

zostaną w labirynty nowych przygód i rozdziałów”¹⁹⁵.

Jeśli spróbujemy pójść za ciosem, uogólniając pojęcie apokryfu, odbierając mu ściśle powiązanie z Tekstem Świętym, i uznamy dokonane przezeń poluzowanie związków między znaczącym a znaczoną za fakt dokonany, zetkniemy z wieloma ciekawymi efektami, szczególnie na granicy oddzielającej Historię od Literatury, Fikcję od Świadczenia. Czy każde zdarzenie, każda historia, udokumentowana, potwierdzona, opisana zaświadczona nie podlega interpelacji ze względu na swą możliwą/ukrytą apokryficzną naturę? Czy w samo pojęcie świadectwa, dowodu nie jest wbudowana możliwość podważenia, zdemontowania, przedstawienia alternatywnych świadectw, odmiennych dowodów? Czy na każdej narracji nie ciąży obowiązek utrzymywania się w prawdzie, pojmowanej jako właściwość społeczna pewnego dyskursu, a nie charakter relacji pomiędzy tymże dyskursem a „realnym” wydarzeniem? Czy każdego wydarzenia w pewnych okolicznościach przekazu, lub w pewnym stanie czegoś, co nazywa się „świadomością” historyczną nie można potencjalnie uznać za apokryf, czy możliwość apokryfu, fikcji działającej lub zdezaktywowanej nie jest immanentnie zawarta w poświadczeniu, świadczeniu, zaświadczeniu - w samym akcie dyskursywnego, pisemnego, literackiego reprezentacji wydarzenia, w językowym opisie faktu historycznego?

Ta linia rozumowania implikuje inne przekonanie, iż Historia może być traktowana jako apokryf umocowany, bądź fikcja ustanowiona w roli prawdy, podobnie jak odrzucanej przez Józefa Biblii, przysługuje jej status przedmiotu społecznej zgody, medium dyskursywnego praktyki od-twarzania i konstruowania przeszłości. Dzieje stanowią nowoczesny ekwiwalent Księgi Świętej, po symbolicznej korozji jakiej doświadczyły religijne matryce związujące słowa i rzeczy. Podobnie jak Pismo, tworzy je ciąg pism, dokumentów, instytucji uznanych i prawnie strzeżonych, których litera jest na przemian tworzona, oczyszczana i reinterpretowana - wykształciły też swoje mechanizmy wykluczenia herezji, denuncjacji tekstów nieprawnych. Historyczny model prawdy tworzy struktura świadectwa poświadczanego. Historia, jako twór tekstualny zawsze jest nieczysta; porasta ją mierzwa świadectw, zeznań opowieści i legend, które wspólnie tworzą językowe środowisko zdarzenia; które pełni w tym układzie raczej rolę przyczyny zbioru opowieści, aniżeli przedmiotu, czy tematu. W ten sposób stosunek pomiędzy apokryfem, fikcją czy fabulacją a kanonicznym tekstem historii, jej ortodoksyjną wersją ulega znaczącej komplikacji genetycznej: wydarzenie historyczne wydziela się z mnogości apokryfów, wypreparowuje z chaosu podań i legend. Różnica pomiędzy zdarzeniem, faktem a opowieścią

¹⁹⁵B. Schulz: *Sklepy...*, s. 121.

nie jest ontyczna; to raczej pochodna umowy, zgody na najbardziej wpływową „wersję”. Ontologiczna faktura dziejów jest bowiem dziurawa; „samo w sobie” historycznego wydarzenia to traumatyczny spazm, echo niepojmowalnego. Tekstualna „obróbka” nie może być więc postrzegana jako „ponowoczesna” patologia wyobraźni historycznej, jest jej egzystencjalną koniecznością. „Tyle kanoniczne dzieje. Ale oficjalna historia jest niezupełna. Są w niej umyślne luki, długie pauzy i przemilczenia, w których prędko instaluje się wiosna. Zarasta ona te luki szybko swymi marginaliami, przeplata listowiem sypiącym się bez liku, rosnącym na wyścigi, bałamuci nedorzecznosciami ptaków, kontrowersją tych skrzydlaczy, pełną sprzeczności i kłamstw, naiwnych zapytań bez odpowiedzi, upartych pretensjonalnych powtarzań. Trzeba wiele cierpliwości, ażeby poza tą plątaniną odnaleźć tekst właściwy. Do tego prowadzi uważna analiza wiosny, rozbiór gramatyczny jej zdań i okresów. Kto, co? Kogo, czego? Trzeba wyeliminować bałamutne przegadywania ptaków, ich szpiczaste przysłówki i przyimki, ich płochliwe zaimki zwrotne, ażeby powoli wydzielić zdrowe ziarno sensu”¹⁹⁶. Tekstura wiosny, jej strukturalna złożoność wymaga specyficznej hermeneutyki, osobliwej formy czytelniczej uważności. Karty dziejów są pełne pretensjonalnego bełkotu, rozpustnej figuracji, paplaniny którą taki rodzaj recepcji winien utrzymać w ryzach, wpasować w kontekst reżimu „prawdy”, oczyścić z retorycznej nadwyżki. Pisanie historii jest jej redukcyjnym parafrazowaniem, ograniczeniem semantycznego nadmiaru. Wiosna, żyworodna i stwórcza, ma skłonność do hiperboli, nadwartościowości. Wypreparowanie z „apokryfu wiosny” jej „literalnego”, „kanonicznego”, tekstu polega na sumiennym „rozborze gramatycznym”; na redukcyjnym osuszaniu imaginacyjnej i językowej powodzi. Apokryf nie jest zbłądzeniem, dewiacją prawdy, nie stanowi efektu choroby oryginału: jest macierzą (w znaczeniu zrównano źródła, miejsca początkowego, jak i macierzą, naczyniem) zarówno dziejów i fikcji, świadectwa i literatury, jest naczelną narracją i głównym tekstem, którego recepcja, rozbiór, sposób użycia wytworzy różne rejestry i pola sensu, kodeksy umożliwiające związywanie ze sobą słów i rzeczy, regionalne dyrektywy prawdziwości. Apokryf rozdziela się na apokryf ukryty, poświadczony, uznany za prawdę i apokryf ujawniony, czyli fikcję jako taką. Te dwa obiegi tworzą odmienne obrzędy i całkiem rozłączne rytuały poświadczania i uznawania. Wspólny punkt wyjścia odpowiada za późniejszą różnicę. Reguły gry zawiadujące z jednej strony płaszczyzną fikcji, z drugiej historii są radykalnie rozłączne; tożsamość tylko umacnia konieczność dyferencjacji. Tekst Historii swoją gatunkową logikę znajduje w nieprzerwanym egzorcyzmowaniu własnej immanentnej fikcyjności. Apokryf ujawniony w dziedzinie historii staje się kłamstwem, fabulacją, nadużyciem - chyba że nazwie, określi swoją apokryficzność, jednak wtedy istotna część jego działania pozostaje

¹⁹⁶Tamże, s. 211.

niewykorzystana; staje się literaturą-fikcją bez obowiązywania, świadectwem nie-złożonym, bądź nie-poświadczonym. Czy apokryf nie przestaje być apokryfem z chwilą podpisania, ujawnienia, instytucjonalizacji - literaryzacji? Różnica pomiędzy literaturą a historią tkwi w tym, że dla historii możliwość podważenia, demaskacji, uznania za apokryf jest katastrofą, która grozi każdemu świadectwu, dokumentowi czy narracji historycznej z chwilą jego upublicznienia, ujawnienia (ta katastrofa, to niebezpieczeństwo zadekretowano w samym fakcie przynależności tekstu do sfery, za którą odpowiada pojęcie prawdy jako zgodności, czy pojęcie wierności jako cecha reprezentacji) natomiast dla literatury jest niczym więcej częścią jej efektu, elementem reżimu prawdy, w jakiej funkcjonuje. Literatura daje się myśleć jako apokryf ujawniony, bądź apokryf unieszkodliwiony, zawieszony czy odwołany. Taki modus apokryfu, taka struktura apokryficzności zawieszanej bądź dezaktywowanej przybiera tutaj postać instytucjonalną; jako uogólniona możliwość denuncjacji apokryfu, ujawniania apokryficzności; mechanizm zwolnienia od prawdziwości bądź gry z historią i reprezentacją, mechanizm swoistej higieny oparty na nieskończonej falsyfikacji, funkcjonalizacji, bezustannym podważaniu i ugruntowywaniu, przyjmowaniu na wiarę i odmawiania wiary, powoływania do istnienia bądź umacniania w istnieniu; mechanizm performatywnej wszechmocy świadomie odesłanej na margines i pozbawionej skuteczności, społecznie nie-obowiązującej. Literatura byłaby zwolnieniem historii jako wolność czynienia kopii bez konsekwencji - jako odpoczynek od wymogu świadczenia, poświadczania i reprezentowania, właściwy dla konwencji dokumentu. Jeżeli fikcja oznacza wolność od historii, to jest zarazem jej unieczynnieniem, dezaktywowaniem, zawieszeniem. Branie dziejów w nawias jako rodzaj dyskursywnego systemu immunologicznego - oto stawka apokryfu uznanego. Jeszcze raz zapytajmy: jak i gdzie funkcjonuje apokryf? Czym jest „moment” apokryfu i czego dotyczy, gdzie się ujawnia?

Wydaje się, że moment apokryficzny w funkcjonowaniu tekstów obsługuje owa ambiwalencja, niezdecydowanie, możliwość bycia podważonym i zdementowanym tkwiąca w każdym znaczeniu, zarazem chroniąca się w swojej źródłowości; owo niezdecydowanie i pozornie je wykluczające roszczenie do oryginalności, są kluczowymi momentami apokryfu, odróżniającymi go, z jednej strony, od mitu, i od kłamstwa z drugiej. Apokryf jako kanon kanonu, oryginał oryginału, źródło źródła, jest zarazem świadomością zagrożenia własną nie-ostatecznością, nie-koniecznością, własnym pisemnym charakterem. Apokryf w każdej chwili może stać się tekstem upadłym - to domniemanie upadku, ta możliwość denuncjacji odpowiada za jego bliskość wobec historii, na której ciąży przymus permanentnego uwiarygodniania siebie, ciągle zagrożenie demaskacji. Apokryf roztacza cały splendor swojego blasku i jednocześnie

przepowiada własny upadek: możliwość inflacji, zużycia się, zapomnienia. Domniemane archiwum (albo wielki śmietnik historii, jak kto woli) pełne byłoby zapewne świadectw kuriozalnych, relacji wykpionych, możliwych faktów i prawdopodobnych zdarzeń; podobnie jak apokryfów upadłych i oryginałów zaprzeczonych. Apokryf to księga-makulatura, księga-odpad, w którym czai się prawda o minionej świetności, podobnie jak w starych ofertach reklamowych i ogłoszeniach - to zarazem księga, dokument, relacja, która kruszeje od podstaw, którą drąży podskórny rozpad, która zapowiada i projektuje swe ruiny. Można by rzec ze materia najpełniej historyczna, są apokryfy, a tym co uświadamia nam niebezpieczeństwo historii i niemożliwość reprezentacji jest podobieństwo wszelkiego zdarzenia do apokryfu.

Cały Schulz utkany jest z apokryfów. To co nazywamy „biografią” to sieć wzajem wykluczających się podań - ukrytych apokryfów, albo apokryfów jawnych, czyli „literatury”. Jeden z nich, być może najbardziej tragiczny, wiąże się z jednym z wychodzących na rynek okien w rodzinnym domu Schulza. Jak wiemy licznych opracowań biograficznych rodzinny dom Schulza mieścił się przy rynku pod numerem dwunastym: „Rodzice Brunona - Jakub i Henrietta - mieszkali wraz z rodziną na pierwszym piętrze osiemnastowiecznej kamieniczki na drohobyckim rynku, pod numerem dwunastym, na rogu ulicy Samborskiej(późniejszej Mickiewicza), Na dole mieścił się sklep bławatny, czyli magazyn towarów łokciowych, prowadzony przez pana Jakuba pod szyldem „Henriette Schulz”¹⁹⁷. (Ficowski) „Dom był jednopiętrowy, przycupnięty w rogu placu, na tle potężnej dzwonnicy kościoła ufundowanego przez króla Władysława Jagiełłę. Schulzowie żyli na piętrze, na dole był sklep towarów łokciowych pod nazwiskiem Henrietty Schulz, matki Brunona”¹⁹⁸. (Budzyński) „Znamy ów dom dziś już tylko z niewyraźnych fotografii; ta jednopiętrowa, porządna, narożna kamienica, której okna wychodziły na rynek i przykościelny plac, została bowiem- niedługo po sprzedaniu jej przez Schulzów- zniszczona. Stało się to w 1915 roku, w czasie I wojny światowej”¹⁹⁹. (Jarzębski) Lokalizacja pełni rolę orientacyjną w schulzowskiej geografii wyobrażonej, a „sklep towarów łokciowych” przy rynku jest swoistym punktem osiowym, umożliwiającym orientację w przestrzeni. Nawet w miasteczku sąsiadującym z Sanatorium, w krainie powołanej do istnienia na granicy niebytu, Józef musi stwierdzić: „Dziwne, mylące podobieństwo do rynku naszego miasta rodzinnego! Jak podobne są w samej rzeczy wszystkie rynki na świecie! Niemal te same domy i sklepy!”²⁰⁰ Rynek „taki sam jak w innych miastach”, typowy i w zwyczajności swojej

¹⁹⁷J. Ficowski: *Regiony wielkiej herezji*. Sejny 2002, s. 17- 18.

¹⁹⁸W. Budzyński: *Schulz pod kluczem*. Warszawa 2013, s. 33.

¹⁹⁹J. Jarzębski: *Schulz*. Wrocław 1999, s. 14.

²⁰⁰B. Schulz: *Sklepy...* tamże, s. 280.

banalny, jest wszak jednym miejscem dającym się nazwać domem, jeśli ta nazwa cokolwiek w uniwersum prozy Schulza znaczy; wbrew wszystkim podaniom nie jest on piewą dzieciństwa, ale analitykiem obcości, która czeka na nas po powrocie do domu. W tym domu, przy oknie wychodzącym na ten, uniwersalnym w swej zwykłości rynek rozgrywa się akcja interesującego nas apokryfu, którego autorem niezawodny glosator i pełen inwencji wypełniacz luk w biografii Brunona, Andrzej Chciuk; on to nawrócił Brunona na katolicyzm, również o był autorem niesmacznych, plotkarskich fabulacji na temat jego życia seksualnego. Autor ten, w schulzologii pełni rolę dyżurnego blagiera, po części za sprawą anatemy rzuconej nań (po części słusznie) przez innego apokryfo-pisarza, Jerzego Ficowskiego. Jednak przy odrobinie dobrej woli i zachowaniu wszelkich proporcji, można uznać że Chciuk pełni w kontekście naszego wyobrażenia o Schulzu podobną rolę jaką Antoni Edward Odyniec odgrywa wobec Mickiewicza: opowiadacza, bazarza, autora interesujących plotek, nie sprawdzonych podań, będących zarazem optycznymi skrótami, komplikującymi oswojony obraz jakiegoś życia. To jeden osobników siedzących u przedsionka każdej nobliwej biografii z garścią anegdot, owych „szaraczków”, intrygantów i anonimów, w cieniu legendy plotących swoją małą intrygę, której sensu nawet najwnikliwszy polemista nie jest w stanie zgłębić, choć niewątpliwie zacytuje ich każda monografia i opracowanie. Ich „wspomnienia” i „zeznania” sytuują się dokładnie na progu, albo jak kto woli, w czyścicu oficjalnych dziejów. Wśród wielu powodów, dla których Schulz bał się mitu, i przedkładał bardziej demokratyczny apokryf, nieostatni był taki, że opowieść takiego bazarza ma jak Chciuk, ma wiele wspólnego z klechdą i podaniem; wyciąga słuchacza w swój obieg tylko po to, by wyzwolić w nim pracę narracji. Mit natomiast jest gotowym idolem, symulakrum, które nie znosi klęski, boi się podważenia; jego sztywność nie znosi rearanżacji, nie przeżywa kompromitacji. Apokryf, nawet jeżeli uda nam się wykazać jego nie-oryginalność i nie-źródłowość, wykazuje „pewne podobieństwo do prawdy”, czego nie można powiedzieć o skompromitowanym micie.

Zawarty w utkanej po części ze wspomnień, po części z bajań *Ziemi księżycowej* (ciekawy tytuł, umieszczający, świat przedstawiony książki w sferze pozaziemskiej) apokryf Chciuka, o niebanalnych ambicjach, bo próbujący dotrzeć, jednocześnie, do źródeł pisarstwa Schulza, jak i zgłębić genezę jego lęklivego i asekuranckiego stosunku do rzeczywistości, wiąże się z czerwcem 1911 roku i tak zwanymi „krwawymi wyborami”. Wtedy to Bruno przebywał krótko w Drohobyczu na pierwszych wakacjach po roku studiów we Lwowie; chodził po mieście ze szkicownikiem i rysował niektóre widoki „dla pamięci”. „Dnia tego, w dniu wyborów do parlamentu wiedeńskiego- rekonstruuje za Chciukiem Wiesław Budzyński - Schulz stał w oknie,

szkicując perspektywę ulicy Truskawieckiej, która niedawno, z okazji pięćsetnej rocznicy bitwy, otrzymała imię ulicy Grunwaldzkiej. Od rana na rynku poczęły się zbierać tłumy. Na wytaszczonych z domów beczkach stawali coraz to nowi mówcy, rzucający oskarżenia i podburzający ludzi. Chodziło o to, że - mówiąc wprost - jedna z rodzin mafijnych dokonała jak głoszono, fałszerstwa wyborczego, wpisując na listy z półtora tysiąca fikcyjnych nazwisk. W mieście wrzało. Atmosfera stawała się gorąca. Wnet doszło do demolowania witryn. W domu Feuersteinów, których oskarżano o całe zło Drohobycza, tłum wybił szyby i prąc dalej w kierunku lokalu wyborczego, rozbijał co się dało. W lokalu wyborczym zdemolowano wnętrze, a zawartość urn wysypano na ulicę. Konna żandarmeria bezskutecznie próbowała rozproszyć ludzi. W końcu wezwano pluton wojska z pułku piechoty austriackiej, który z miejsca, bez ostrzeżenia, w ciągu kilkunastu sekund położył trupem z 30 osób, a ponad setkę ranił[...] Bruno stał w oknie obserwując masakrę. Takie sceny zostają na całe życie”²⁰¹. To nagłe i nieoczekiwane spotkanie z historią, to uwikłanie „we współczesność” było na wskroś traumatyczne: „Krwawe wybory - pisze Chciuk - okryły miasto żałobą i obiły się w całym świecie szerokim echem[...]. Bruno był zupełnie zaskoczony, trwał w oknie sparaliżowany, niezdolny do żadnego gestu.[...]” Problem z relacją Chciuka, poza niezgodnością kilku szczegółów(np. z którego okna Schulz szkicował całą scenę, skoro, jeśli wierzyć kalendarium sporządzonemu przez Jerzego Ficowskiego, już w 1910 rodzina Schulzów zlikwidowała mieszkanie przy rynku i przeniosła się do mieszkania Hoffmanów przy ulicy Bednarskiej - późniejsza Floriańska - którego okna nie wychodziły na rynek) i podejrzaną drobiazgowością w odtwarzaniu wszystkich wypowiedzi Schulza, stanowi jej dość marna literackość. Cała historia o „tajnym okaleczeniu”, którego doznał wtedy Schulz, i impulsie, z którego wynikło jego późniejsze pisanie, wydaje się zbyt nacięganą romantyką. Spróbujmy jednak potraktować poważnie „podobieństwo do prawdy” Chciukowego apokryfu i próbujmy w tym świetle przyjrzeć się pewnym natrętnym motywom, powtarzającym się często w prozie i rysunkach Brunona. Samo okno dość ważną rolę odgrywa w życiu emeryta: gdy z okna mego pokoju, wysoko położonego, patrzę na miasto[...]²⁰², natomiast w *Genialnej epoce* „okno pokoju, pełne po brzegi nieba, wzbierało tymi wzlotami bez końca i przelewało się firankami, które całe w płomieniach, dymiąc w ogniu, spływały złotymi cieniami i drganiem słoï powietrznych”²⁰³. Okno staje się uprzywilejowanym symbolem dla kontaktu z innością; miejscem transmisji, odgradzającym, blokującym możliwość spotkania. Nie bez znaczenia pozostaje, czy jest to okno otwarte, czy zamknięte, czy rzeczywistość oddzielona jest od patrzącego szybą, czy też jej aura owiewa go i zagarnia. Ważne jest ustawienie przy oknie: czy

²⁰¹ W. Budzyński: tamże, s. 38, 40.

²⁰² B. Schulz: *Sklepy...*, tamże, s. 326.

²⁰³ Tamże, s. 152.

stoi się samym rogu, by uniknąć zauważenia z zewnątrz, czy patrzy się wprost, sprawiając, że nasze patrzenie może zostać ujrane przez innych patrzących, usytuowanych na dole, na ulicy. Ważne jest wreszcie zakrzywienie, trajektoria spojrzenia, które biegnie na zewnątrz. Dla narratora *Samotności*, skazanego na dobrowolną izolację we własnym pokoju, okno jest granicą nieprzekraczalną, rubikonem poza który nie śmiały wybiegać nawet jego najbezczelniejsze spojrzenia; okno zasłania ponadto firanka, swoisty ekran zastępczy dla samotnych projekcji. „Patrzę na spelzlą, zetlałą firankę, widzę jak lekko wzdyma się od zimnego tchu z okna”²⁰⁴. Okno zasłonięte firanką to niejako symbol ostatecznego solipsyzmu; rzeczywistość zewnętrzna zjawia się jedynie widmowo w postaci „zimnego tchu z okna”. Zamiast wypraw oka na drugą stronę ramy okiennej, w kierunku zewnątrz, pozostaje wyobrażeniowa choreografia pustki kontemplującej samą siebie. Narrator opowiadania wypracował bowiem szczególny rodzaj auto-objektywizacji: spojrzenie synoptyczne i panoramiczne, stosowne przy oglądaniu pozaokiennej zewnętrzności, wyćwiczył w kontemplowaniu realności wnętrza. Kiedy nie można kontemplować inności, żądza obserwacji znajduje sobie nowy przedmiot w postaci pozornie oswojonej przestrzeni pokoju. Ten wewnętrzno-zewnętrzny ogląd, jako że wymaga od swojego podmiotu absolutnego chłodu i niezaangażowania, przywodzi na myśl (jeśli wziąć pod uwagę kwestię epistemologicznego prawdopodobieństwa) akrobatyczną musztrę. Auto-obszercja bowiem, prowadzona skutecznie, z należywym spotęgowaniem instynktu autoalienacji i ascetycznego objektivizmu, wymaga zajęcia ptasiej, nieludzkiej pozycji wobec samego siebie. „Na tym karniszu mógłbym się gimnastykować. Doskonały rek. Jak lekko koziółkuje się na nim w jałowym, tylekroć spożytym powietrzu. Od niechcenia niemal wykonuje się elastyczne salto moratle – chłodno, bez udziału wewnętrznego, czysto spekulatywnie niejako. Gdy się tak stoi ekwilibrystycznie na tym reku, na końcach palców, dotykając głową sufitu, ma się uczucie, że w tej wysokości jest nieco cieplej, ma się ledwo wyczuwalne złudzenie łagodniejszej aury. Od dzieciństwa lubię tak patrzeć na pokój z ptasiej perspektywy”²⁰⁵.

Jednak opowieść Chciuka wzbudza nade wszystko wątpliwości genetyczne. Czy jest ona fabulacją odcedzoną z rozproszonych, ikonograficznych i narracyjnych śladów zdarzenia, które było tak dojmujące, że aż niewyraźne, czy opisem rzeczywistego kompleksu? W pierwszym wypadku autor *Ziemi księżycowej* zasługiwałby na miano przedniego interpretatora, aczkolwiek tkniętego cokolwiek przyczynkarskim bakcylem. Bowiem niezależnie od tego, czy Schulz był naocznym świadkiem „krwawych wyborów”, scena ta na trwałe odcisnęła się w jego prozie.

²⁰⁴ Tamże, s. 341.

²⁰⁵ Tamże.

Wyśledzenie tych „ech” i „śladów” istotne jest nie tyle gwoli ustalenia historycznego kontekstu właściwego dla dzieła (co z założenia jest zdaniem niemożliwym), ile dla przeanalizowania pozycyjności schulzowskiego podmiotu. Bowiem narracyjne opracowania motywu otwierają nas na rozumienie współczesności i współ-obecności własnym czasem, jakiego dopracował się autor *Wiosny*. Scena masakry, całkiem niedwuznacznie pojawia się w *Sanatorium pod klepsydrą*, różnica polega jednak na tym, że jeżeli Bruno (jeżeli trzymać się „podobieństwa do prawdy” chciukowego apokryfu) widział masakrę z okna, to swemu protagoniście i narratorowi, Józefowi, każe znajdować w samym sercu wydarzeń, pośród tłumu: „Już zbliżając się do rynku widzimy ruch niezwykły. Tłumy ludzi przebiegają ulice. Dochodzą nas nieprawdopodobne wieści o wtargnięciu nieprzyjacielskiej armii do miasta. Wśród powszechnej konsternacji ludzie podają sobie alarmujące i sprzeczne wiadomości. Trudno to pojąć. Wojna nie poprzedzona pociągnięciami dyplomatycznymi? Wojna wśród błokiego spokoju nie zakłóconego żadnym konfliktem? Wojna z kim i o co? Informują nas, że inwazja nieprzyjacielskiej armii ośmieliła partię malkontentów w tym mieście, którzy wylęgli na ulicę z bronią w ręku, terroryzując spokojnych mieszkańców. Ujrzeliśmy w samej rzeczy grupę tych zamachowców, w czarnych cywilnych ubraniach, z białymi rzemieniami skrzyżowanymi na piersi, posuwających się w milczeniu, z pochylonymi karabinami. Tłum cofał się przez nimi, tłoczył się na chodniki, a oni szli posyłając spod cylindrów ironiczne ciemne spojrzenia, spojrzenia, w których malowało się poczucie przewagi, błysk złośliwego ubawienia i jakieś porozumiewawcze mruganie, jak gdyby powstrzymywali parsknięcie śmiechu demaskujące całą mistyfikację. Niektórzy z nich zostają rozpoznani przez tłum, ale wesoły okrzyk tłumiony jest przez grozę pochylonych luf. Mijają nas, nie zaczepiwszy nikogo. Znowu wszystkie ulice przewalają się trwożnym, milczącym tłumem. Głuchy gwar płonie nad miastem. Wydaje się, że z daleka słysząc turkot artylerii, dudnienie jaszczków”²⁰⁶. Jeżeli możemy wątpić w to, czy Bruno rzeczywiście widział scenę masakry ze swojego oka, to możemy być pewni, że nie był jednym z wmieszanych w tłum przechodniów i potencjalnych ofiar. Umieszczenie Józefa w samym sercu wydarzeń można odczytywać jako daleko posuniętą mimetyczną symulację. Ważny jest też kontekst narracyjny tej sceny; Sanatorium i sąsiadujące z nim miasto to teren wyparcia, w którym osadza się to, co utracone, zapomniane i umarłe. Obecność szturmujących z pochylonymi lufami zamachowców wśród defilady widm, którą obcerujemy w opowiadaniu też jest znamienna; nie ma to jednak nic wspólnego z „raną” o której pisze Chciuk (a nawet jeżeli ma to my nie mamy narzędzi żeby to udowodnić); widmo masakry w sanatorium pełni raczej rolę symbolem dla historycznego wydarzenia samego w sobie; reprezentuje jego niezbywalność, chaotyczność, absolutnie

²⁰⁶ Tamże, s. 195-96

wciągającą w swoje spektrum; uderzająca nagle realność która druzgocze wszelkie swoje reprezentacje, która nie pozwala na opóźnienie. Zamiast tego świadomość uczestnika wydaje się być opóźnionego wobec przedwczesnego doznania: pomiędzy wydarzeniem a jego świadomością ziele przepaść. Nawet „kto?” i „co?” zdarzenia, jego najbardziej podstawowe współrzędne są niepojmowalne: „Trudno to pojąć. Wojna nie poprzedzona pociągnięciami dyplomatycznymi? Wojna wśród błęgiego spokoju nie zakłóconego żadnym konfliktem? Wojna z kim i o co?”. Temporalna współobecność zdaje się wymuszać kalekę świadomości; widzenie uczestnika jest z natury wycinkowe i ułomne. Schulz opisuje niejako aprioryczną strukturę doznawania historii; w postaci widma zamachowców przywołuje Ducha Wywłaszczenia, niekiedy nazywanego Duchem Dziejów. Józef znajduje się na rynku, w sercu wydarzeń, w przeciwieństwie do Brunona, bohatera chciukowego apokryfu, który podobną scenę obserwował z okna. Komfortowa pozycja obserwatora umieszczonego za szybą, w pozycji bezpiecznego dystansu, z jednej strony pozwala na nadmiar widzenia, którym nie dysponuje pogrążony w samym sercu wydarzeń uczestnik, z drugiej na nadmiar komfortu i nietykalność; przywileje niedostępne dla uczestnika. Ta opozycja świadka i uczestnika, jest konfliktem dwóch rodzajów ślepoty: ślepoty tego, który wszystko widza, synoptycznie i panoramicznie, który wszystko rozumie, ale nie uczestniczy (nie doświadcza), więc nijako nie ma prawa do tego rozumienia i ślepoty tego, który uczestniczy, ale niczego rozumie, bo jest za blisko i widzi za dużo. Konflikt niemożliwej współczesności widzianej z dwóch stron (i traktowanej jako fenomen czysto narracyjny): tego, kto stoi przy oknie i tego, kto jest na placu; niemożności przedstawienia tego, co się przeżyło i niemożności przeżycia tego, co chce się przedstawić²⁰⁷.

²⁰⁷ Na temat paradoksu świadka, por. G. Agamben: *Co zostaje z Auschwitz: archiwum i świadek*. Przeł. S. Królak. Warszawa 1998.



Ilustracja 6 B. Schulz, Portret Ludwika Hoffmana, rep. za: B. Schulz: Księga obrazów, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 183

Przyjrzyjmy się rysunkowi z 1933 przedstawiającemu chłopca stojącego przy oknie z pieskiem na ramionach, uchodzącemu przez dłuższy czas za autoportret Schulza (jeszcze w aneksie z ilustracjami dołączonym do wydanej w 1975, opracowanej przez Jerzego Ficowskiego *Księżde listów*, reprodukcja tego rysunku nosi zatytułowana jest *Autoportret z pieskiem*). Pomimo iż wykazano z całą pewnością, że postacią tam przedstawioną jest siostrzeniec pisarza, Ludwik Hoffmana, to sama możliwość pomyłki pozostaje interesującym kontekstem interpretacyjnym. Wynika to ze złożonej relacji odzwierciedlenia, symulacji i zastępstwa, jaka panuje między

wirtualnym dysponentem przedstawienia: autorem rysunku, a hipotetycznym widzem i personą stojącą w oknie. Bo właściwie Schulz nie stał się przedstawić Ludwika, ani, jak to często się podkreśla, jego melancholii: stał się raczej narysować swoje uchylanie się od przedstawiania, odmowę czy niemożność reprezentacji zachodzącą zwrotnie i anamorficznie zarówno w przedmiocie jak i podmiocie aktywności twórczych. Wszystko rozgrywa się w dziwnym, trudnym do rozwikłania spojrzeniu Ludwika. Wiele mówiliśmy o schulzowskiej semantyce wzroku: o różnych znaczeniach i użytkach w jakich motyw oka może się pojawić. Dotychczas jednak badaliśmy oko-gałkę, oko zreifikowane i pozbawione mocy widzenia; w wypadku portretu chłopca z pieskiem musimy jednak zmienić optykę i zacząć mówić o zasadzie spojrzenia walczącej o lepsze z wolą uniku, pragnieniem ucieczki i odwrócenia wzroku, o chęci wycofania się spojrzenia do siebie i zerwania kontaktu z otaczającym światem. Organizacja rysunku daje nam bardzo ciekawe wskazówki: w centrum przedstawienia znajduje się okno; to ono jest tym co przedstawione, to ono organizuje scenę. Okno to jest wyjściem z immanentnej powierzchni rysunku; otwarciem przestrzeni dla widza; pomiędzy fizyczną granicą szkicu, a krawędzią otwartej okiennicy istnieje skromna biała przestrzeń, wolne miejsce otwarte dla naszego wzroku, Sygnował jest podwójny; o ile otwarta okiennica stanowi zaproszenie, o tyle zamknięta smętna i obojętna twarz Ludwika zamyka się na nas radykalnie neguje nas, linia jego wzroku biegnie w prawo w najdalej wysunięty niewidoczny dla nas punkt (znajdujący za i nad nami, nie tyle poza sferą przedstawienia, ale i poza zasięgiem nas, widzów), negując nas i omiatając: uwaga natarczywa i obsesyjna, dla której nic nie istnieje. Spróbujmy dokonać czegoś w rodzaju porównawczej fenomenologii tej twarzy, wstępnej fizjonomicznej hermeneutyki; naszym materiałowym pomocniczym będą liczne schulzowskie portrety i autoportrety. Jednym z zasadniczych cech łączących obsesyjnie deformowane męskie postaci na grafikach *Xięgi bałwochwalczej* jak i przedstawienia przyjaciół i wnikliwe studia własnej twarzy jest ich dynamiczna ekspresja; bogate spektrum mimiczne, które w języku brunonowej plastyki pełni rolę podstawowego alfabetu, współtworzy stenografię gestów, kartografię wyrazów. Wystarczy spojrzeć na kilka reprezentacji autograficznych: mamy cykl studiów twarzy Schulza, fragmentarycznych i wstrząsających, których spełnieniem jest słynny szkic „quasi- pośmiertny”, w którym oblicze autora *Komety* wygląda jak obrys gipsowego odlewu, z zapadłymi oczodołami i powleczonej skórą, wystającymi kośćmi policzkowymi; zupełnie inaczej wygląda twarz Schulza na licznych „kobiecych rysunkach”, napięta pożądaniem i cierpieniem niepełnionego pragnienia; zupełnie inaczej prezentuje się ta sama twarz na karcie tytułowej *Xięgi*; jest to fizis zblazowanego profety z mieszaniną poddaństwa i chytryści w rysach. Dla każdego wyrazu inna twarz, katalog min pełni tu rolę alfabetu hieroglificznego, kodu na który nanizana jest subtelna

intryga sensu; przekonanie o radykalnej zmienności i plastyczności form, niestabilności i subtelności znaczeń, z których każde generuje inny kształt. Twarz nie jest w tym świecie ostoją tożsamości, narzędziem identyfikacji, poświadczeniem identyczności podmiotu z samym sobą; pełni rolę obietnicy radykalnej inności, ostatecznej metamorfozy. Każda przedstawiona przez Schulza fizjonomia przypomina zagniewane oblicze ojca z *Traktatu o manekinach*: „W twarzy mego ojca, rozwichrzonej grozą spraw, które wywołał z ciemności, utworzył się wir zmarszczek, lej rosnący w głąb, na którego dnie gorzało groźne oko prorocze. Broda jego zjeżyła się dziwnie, wiechcie i pędzle włosów, strzelające z brodawek, z pieprzów, z dziurek od nosa, nastroszyły się na swych korzonkach”²⁰⁸. Wyraz nie tyle odbija się na twarzy, ile sam stanowi twarz; jest to dosłownie oblicze gniewu, które zyskuje określoność tylko na czas trwania tego nastroju, nie dłużej. Jednocześnie jest to fizis niehumaniczna, twarz-krajobraz, której rysunek kartograficzny wyraża mroczną burzową atmosferę profetycznego wylotu Jakuba. Kiedy z kolei powrócimy do naszego rysunku, i spróbujemy przenieść nań powyższe uogólnienia, spotka nas srogi zawód. W porównaniu bowiem z innymi przedstawieniami, oblicze Ludwika zdaje się być osobliwie nieruchome, wręcz martwe. Wprawdzie dostrzegamy wytężoną, lękliwą uwagę, jednak, gwoździ precyzji, zamieszkuje ona prawie wyłącznie w oczach zwróconych w niewidocznym kierunku, w wytężonych, niemal zbiegających gałkach; ekspresja oczu kłóci się wręcz z kamienną nieruchomością reszty twarzy. Twarz skamieniała z lęku? Raczej trudno się z tym zgodzić. Kiedy spojrzymy bowiem na facjaty innych wylęknionych postaci zaludniających schulzowskie uniwersum, ekspresja grozy i przestachu tam ukazana, okaże się z gruntu odmienna. Wystarczy spojrzeć chociażby na jedną z ilustracji do *Sanatorium pod klepsydrą*, przedstawiającą rozmowę Józefa z człowiekiem-psem: wywrócone gałki oczne są wprawdzie podobne, jednak mowa rozwichrzonych i płaczących się w panice rysów w niczym nie przypomina pogrążonego w stuporze oblicza młodego Hoffmanna. Wiele mówiącym tropem jest depresja; zarówno trzymany na ramionach piesek, jak i napięta nieruchomość zazwyczaj są interpretowane jako znaczące melancholii. Zwróćmy też uwagę na wymiary: sylwetka Ludwika zadaje się być na siłę wtłoczona zatrzaśnięta w ramie okiennej, ze sposobu w jaki przyciska do piersi pieska, z całej sylwetki emanuje aura fatalizmu i klaustrofobii. Zwróćmy też uwagę na pieska; to wszak kulturowo uznany symbol acedii; właściwie popełniliśmy błąd, że na samym początku nie przyjrzelśmy mu się bliżej: o ile twarz młodzieńca przypomina woskową maskę, o tyle pysk pasa zdaje się nosić cały ciężar smutku, który został oszczędzony obliczu jego nosiciela, po jednej stronie ciekawość, po drugiej melancholia. Jest tak jakby cała wsobna, mimiczna dynamika została przeniesiona na pysk zwierzęcia, oczyszczając twarz z wszelkiego

²⁰⁸B. Schulz: *Sklepy...tamże*, s. 71.

emocjonalnego wzburzenia. Świadczy to o tym, że na ilustracji dokonuje znaczący podział obowiązków; o ile stypizowane kulturowo sygnały acedii rzeczywiście formatują obraz, to najważniejszy jest ów strukturalny eksces, owa nadwyżka która wypełnia oblicze Ludwika; zupełnie jakby wymuszano na nas ten sam rodzaj natarczywej uwagi, co u przedstawionej postaci; negacji widzialnych sygnałów w pogoni za niewidzialnym, które stanowi ich ukrytą przyczynę.

Znajdujemy się pomiędzy okiem Ludwika a otwartym oknem: oko i okno prowadzą tę samą grę próbując rysować linię która zagarniając nas, zarazem neguje sam obraz. Wydaje się, że jest to klasyczny zabieg zdwojonego spojrzenia: patrzymy na patrzenie Ludwika, obserwujemy wędrówkę jego uwagi. Jednak w przeciwieństwie do klasycznych reprezentacji tego motywu, postać przedstawiona na obrazie nie patrzy nas; motyw lustrzanego odzwierciedlania zostaje zasugerowany, by zaraz ulec dekonstrukcji. Jesteśmy zakleszczeni pomiędzy zaproszeniem otwartego okna, które mówi „wejdz”, jest czystą afirmacją obejmującą i wprowadzającą w przestrzeń rysunku, z nieobecną, wylęknioną i boleśnie zafascynowaną twarz, której wzrok przebija nie tylko granice przedstawienia, ale i przestrzeń w której jako widzowie jesteśmy usytuowani, zmuszając nas niemal do podążania wzrokiem za wzrokiem Ludwika; aby to uczynić jednak, sami musielibyśmy odwrócić głowę od rysunku i spojrzeć na tę niesamowitą, jednocześnie fascynującą i przerażającą rzecz na którą spogląda wylęknięty chłopiec. Co ciekawe sam fakt pojawienia się ramy okiennej na rysunku, stanowi ciekawy zabieg. Wystarczy porównać portret Ludwika z wczesnym bardzo jeszcze klasycznym *Autoportretem ze sztalugami* z 1919 rok; tam granica przedstawienia pokrywa się z granicą obrazu; nie ma żadnego dystansu, żadnej wyrwy; ponadto Bruno wpatruje się prosto przed siebie, jakby patrzył w lustro. Tutaj ta lustrzana identyfikacja nie zachodzi, raczej jakaś sugestia podobieństwa w kształcie twarzy. Oko nie jest refleksem, nie reprezentując przedstawienia, wyraźnie otwiera obraz. Nie ma efektu lustra: Ludwik wpatruje się w coś absolutnie innego i nas do tego patrzenia również nas zaprasza. Jego wzrok jest jak strzała biegnąca z obrazu w miejsce poza naszymi plecami, poza naszym i jego zasięgiem, w ślepy punkt, w kąt nie do objęcia. Obraz który sam siebie neguje. W tym znaczeniu nie jest to autoportret, nie tylko dlatego że, wbrew wieloletnim przeświadczeniom, przedstawiona persona nie jest Schulzem; moglibyśmy wszak uchwycić pewne ślady popędów autograficznych w kształcie twarzy, w wyrazie lęku, asekuranckim wycofaniu - jednak nic z tego, nie tylko twarz jest inna, również filozofia stojąca z biegnącym w bok, nieobecnym spojrzeniem Ludwika. W przedstawieniu siebie, jak choćby we wspomnianym autoportrecie ze sztalugami, chodzi o to, by widza postawić w miejscu swego lustrzanego odbicia, by jego wzrok był

odzwierciedleniem, refleksem obrazu. Autoportret zgarnia widza i to podwójnie: zamyka go całkowicie w przestrzeni konstytuowanej przez obraz, każe mu wcielić się, wrosnąć w jego immanencję i zamyka go w przedstawionym ciele, każe mu się utożsamić z patrzącym nań z obrazu człowiekiem, stać się jego lustrzanym odbiciem. Autoportret wciąga nas w scenę fantazmatyczną, niezależnie od tego, jak bardzo byśmy się przed tym bronili, jesteśmy uwiedzeni, zaczarowani przez innego, który czyni nas sobą, daje nam swoją twarz, swoje ciało, swoje gesty. Moglibyśmy rzec, że on też się deformuje przez obiektywizację, uprzedmiotawia się w naszym oku, ale problem polega na tym, że tu nie ma symetrii. On nas nie widzi. Obraz twarzy w przeciwieństwie do rzeczywistej twarzy, nie zna dialogu. On nas nie spotyka, on nas terroryzuje. Stara się nas uwikłać w siebie. Dlatego miano autoportretu należy się nie tylko obrazom, na których prezentuje się sam twórca; każdy portret, na którym przedstawiona postać wpatruje się w nas natarczywie, jak w lustro, czyniąc nas swymi zakładnikami jest autoportretem: naszym autoportretem mianowicie; bowiem to my, wpisując się w wewnętrzną przestrzeń obrazu, napotykamy siebie odbijających się w sobie, to my jesteśmy osobą na obrazie, to my jesteśmy autorem obrazu, jedynie chwila gdy go namalowaliśmy, w zagadkowy sposób zniknęła z naszej pamięci. Na portrecie młodego Hoffmana natomiast, nie tylko relacja podobieństwa, pułapka uwodzenia zostaje rozbrojona; cały portret sam siebie angażuje i rozbraja, kruszy się; on nie tylko nas nie więzi, nie zagarnia, nie wciąga; on wręcz nas wygania, każe nam patrzeć w inną stronę. W tym znaczeniu podwójne widzenie to podwójne otwarcie: oko i okno. Podobnie jak oko zachowuje się tak, jakby nie pasowało do twarzy chłopca, jakby chciało z niej wskoczyć w stronę tej niesamowitej rzeczy w kącie, na granicy, za nami; tak otwarte okiennice ukierunkowują cały szkic w stronę bieli, w naszą stronę. Ten obraz, powtórzmy to raz jeszcze nas nie uwodzi, on znosi wszelkie uwodzenie, rozbija lustro. Zupełnie jak w *Sanatorium pod klepsydrą* w scenie porannej toalety: „Stałem przed lustrem, aby zawiązać krawat, ale powierzchnia jego, jak zwierciadło sferyczne, zataiła gdzieś w głębi mój obraz, wirując mętną tonią. Nadaremnie regulowałem oddalenie, podchodząc, cofając się- ze srebrnej płynnej mgły nie chciało wyłonić się żadne odbicie”²⁰⁹. „Wirująca mętna toń” „srebrna mgła” pokrywająca lustro nie znika pomimo podejmowanych przez Józefa prób uregulowania perspektywy; cofanie się, przybliżanie, podchodzenie oddalenie- „srebrna mgła” to coś więcej niż powidok, zniekształcenie, to stała niemożność widzenia siebie- „ze srebrnej płynnej mgły nie chciało wyłonić się żadne odbicie”. Wdaje się że Józef nic nie zobaczył na „srebrnej toni”: jednak „wirując srebro” przywodzi na myśl zgasły ekran kinematografu, kiedy urywa się film, albo następuje zmiana taśmy. Doznanie „zwierciadlanego kryzysu”, w którym fantazmatyczna

²⁰⁹Tamże, s. 279

projekcja się nie dokonuje bo(i tutaj metafora się udosławia) projektor się zaciął i zamiast spójnego imago mamy „srebrną pustkę”, nicość, która jednak przejawia ślady ruchu, wsobnej aktywności, która nie ma dla Józefa żadnego sensu. Obraz „ja” wycofał się w głąb, w nieprzejrzystą toń - to nie tyle tak że Józef nie widzi siebie; on wreszcie, być może po raz pierwszy od chwili swego przyjazdu widzi rzeczywistość. Rzeczywistość to ta chaotyczna srebrna powierzchnia, oddzielająca „ja” od „obrazu ja”, to owa niemożność odzwierciedlenia, odbicia się, przejrzania się w obcym i niezrozumiałym. Wada nie tkwi w oku, ani w zmianie pozycji; jeśli jest rodzajem anamorfozy to dość specyficznym, niezależnie bowiem od wysiłków Józefa, obraz „ja” nie powraca; nie podlega już woli ego; fantazmatyczna scena wyrażonego została poddana dekonstrukcji. Rzeczywistość to chwilowa jaskra, zaćmienie, zerwana projekcja, sprawiająca że w „lustrze świata” (o ile możemy pokusić o taką, dość kiczowatą metaforę) widzimy coś innego niż siebie, przekraczamy grę uwodzenia, w jaką zaprasza nas własny obraz, który jest zawsze obrazem innego, w jakim chcielibyśmy ujrzeć siebie. Patrząc w lustro, również jesteśmy uwikłani w przemoc autoportretu. Zakłócenie odbicia, przekonanie się, jak w wierszu Aleksandra Wata że „lustro nie istnieje”²¹⁰ to jedyny sposób ujżenia rzeczywistości, doświadczenia czegoś innego, wejścia na scenę historii. O tym samym mówi portret młodego Ludwika z pieskiem. Bowiem tym, co narysowane, co przedstawione nie jest melancholia chłopca, ale otwarcie, bolesna fascynacja, trauma tego co całkowicie inne, wezwanie płynące ze strony niezrozumiałej przestrzeni poza oknem, wydarzenia rozgrywającego się z boku, w kącie poza ochroną pokoju. Lękliwy, wzrok Ludwika, otwarte okno to nacięcia w sercu obrazu pozwalające na ujżenie rzeczywistości, tego całkowicie inne, przeraża i lękowe. Obraz każe nam się odwrócić i spojrzeć tam, gdzie młody Hoffmann; z bojaźnią i drżeniem.

Całe *Sanatorium pod klepsydrą* jest w gruncie rzeczy opowieścią o józefowym podchodzeniu się, zbliżaniu się, regulowaniu perspektywy; na wycofywaniu, celem uzyskania ostrości, wyabstrahowania, wypatrzenia z srebrnej pustki, z wirującej toni jakiś linii i kształtów. Jednym z głównych problemów Józefa ze światem Sanatorium, jest ciągła niewspółmierność, niewspółczesność- niezależnie od tego, jak bardzo regulowałby bliskość, przybliżał się, czy oddalał - z chaotycznego i niezrozumiałego chaosu nie chce wyłonić się żaden rysunek. Rzeczywistość wokół wiruje, jak srebrna i nieprzejrzysta powierzchnia zwierciadła. Narrator/protagonista przechodzi wszystkie fazy de-subiektywizacji, stopniowo tracąc kontrolę nad potokiem wrażeń. Niczym w poglądowej lekcji sceptycznej epistemologii, Józef cały czas

²¹⁰ Por. A. Wat: *Przed weimarskim autoportretem Durer'a (w dwóch wariacjach)*. W: tenże: *Poezje*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 139.

jest konfrontowany z równicą, z wariabilną i niestałą strukturą doświadczenia. I tutaj główną odgrywa rama, kadr, bowiem Józef konfrontowany jest z różnymi instrumentami optycznymi, zachęca się go do testowania wydolności różnych mediów percepcji, ich wierność - ciągła obecność aparatów, soczewek (wspomnijmy chociażby papierowy teleskop przemieniony w automobil²¹¹), okien i ram sprawia, że rzadko widzi bezpośrednio, bez przesłony jakiegoś rodzaju. Każdy z nich jakoś rzeczywistość przyrządza, narzuca na nią pewna siatkę znaczeń, konstytuuje coś w rodzaju sceny. Nie wynika to tylko z nieodłącznego od każdego rodzaju reprezentacji fałszu; różnica tkwi przede wszystkim z pozycji, do zajęcia których zmuszany jest obserwator. Józef patrzy na otaczający go świat, zajmując kolejne, pozycję niezaangażowanego obserwatora i bezbronnego uczestnika - oprócz ram, szyb i luster, również różnica usytuowania. Za dobry przykład może posłużyć opis pierwszych chwil, które protagonista spędza w lesie otaczającym Sanatorium chwilę po opuszczeniu pociągu. Przyjmujący go w siebie sprawia wrażenie trudnego do ogarnięcia i ponurego: „Cały ten ciemny krajobraz, pełen powagi, zdawał się ledwie dostrzegalnie płynąć sam w sobie. Przesuwać się mimo siebie jak chmurne i spiętrzone niebo pełne utajonego ruchu. Płynne masy i szlaki lasów zdawały się szumieć i rosnać na tym szumie jak przypływ morza wzbierający niedostrzegalnie ku lądowi. Wśród ciemnej dynamiki lesistego terenu wyniesiona biała droga wiła się jak melodia grzbietem szerokich akordów, naciskana naporem ciemnych mas muzycznych, które ją w końcu pochłaniały”²¹². Krajobraz, pozostaje zasadniczo niegościnnie, trudny do zgłębienia „płyne sam w sobie, „przesuwa się”, pełen jest „utajonego ruchu”; jego konsystencja jest płynna i niekreślona, przypomina srebrny ekran zamkniętego przed spojrzeniem lustra; jego „ciemna konsystencja” zasadniczo muzyczna, wzbrania się przed określeniem. Ciemna, płynna otchłań lesistego terenu nie daje się ujarzmić ani wykadrować; w samą topografię zdaje się być wbudowana konieczność błędzenia. Synestezja i metaforyczne „upłynnienie” ciemnego lasu ewokują zniewalający i niebezpieczny zarazem urok, jak śpiew syren wabiący Odyseusza. Niczym na ekspresjonistycznych obrazach, całość wiję się, tańczy przed oczyma, gnie się, apelując do różnych zmysłów, muzycznie się dekomponując - krajobraz- morze, bezmiar ciemnych wód zatapiający Józefa; wsobna i obca, całkiem nieludzka otchłań. Oporność lesistego terenu wobec tras, map i kierunków uwidacznia się przede wszystkim w tym, że „biała droga wiła się jak melodia grzbietem szerokich akordów, naciskana naporem ciemnych mas muzycznych, które ją w końcu pochłaniały”; z lasu nie ma wyjścia, bowiem nie sposób nadać mu żadnej przestrzennej określoności, samotna melodia białej ścieżki szybko zostaje wchłonięta przez wszechmocny

²¹¹ Schulz: *Sklepy...*, s. 283 - 284

²¹² Tamże..., s. 272

mrok. Później, już po dostaniu się do Sanatorium, bawiąc w sali jadalnej przyszło Józefowi spojrzeć na ten lesisty krajobraz w zupełnie nowy sposób. „Sala ta otwarta była szerokim oknem czy loggią na znany mi już pejzaż, który w obramieniu framugi stał ze swoim żalobnym smutkiem i rezygnacją jak żalobne memento”²¹³. Nadmiar i nieobjętość krajobrazu stabilizują się w uścisku ramy okiennej, ulega uspokojeniu- zyskuje wreszcie coś na kształt znaczenia („jak żalobne memento”). Okno staje się organem semantycznym, swoistą protezą oka, jak również potwierdzeniem epistemicznej władzy nad rzeczywistością.

Postawę Schulza wobec własnych czasów, jego stosunek wobec historii dziejącej się na jego oczach, sprowadza się na ogół do ruchu ucieczki i obrony własnej odrębności, wycofania, osłony przed tym co rzeczywiste. W recepcji literaturoznawczej dobrze zakorzenił się obraz Schulza- estety, uciekiniera od uciążliwości życiowych, ignorującego świat zewnętrzny, zajętego konstruowaniem własnej mitologii. Ubocze, marginalność, schodzenie z drogi, unikanie - oto wyrazy które muszą pojawić się w każdym opisie stosunku pisarza do otaczającej go rzeczywistości. Są pisarze których twórczość wyrasta z przymusu świadczenia światu, dyskursywnego współuczestniczenia w politycznych, społecznych i kulturowych układach. Modusem takiego pisma, imperatywem z którego ono wyrasta jest zajęcie stanowiska, ustanowienie się i określenie wobec historii tworzącej wobec i wokół nich - ukonstytuowanie się jako podmiotu pism i aktów, jako świadomy (politycznie, narodowo, estetycznie) głos. Dyskurs zaangażowany bierze na siebie sytuację własnego wystąpienia - próbuje zapanować nad mnogością praktyk językowych, urządzeń i struktur przechwytyjących go i interpelujących nieprzerwanie, nad wbudowanym weń chaosem kodów. Zarazem próbuje usytuować się najbliżej punktu-przyczyny tej semiotycznej kakofonii - rzeczywistości, której pragnie być współ-obecny, pomimo świadomości mediacji, jaka taką współobecność bądź współczesność umożliwia. Schulz do tej grupy nie należał; jego stosunek do dziejących się na jego oczach był o wiele bardziej złożony i, paradoksalnie, mniej naiwny. Podczas gdy pisarstwo „zajmujące stanowisko”, w swej próbie sprostania rzeczywistości, zwierza tak naprawdę pewnemu konstruktowi, wypadkowej spetryfikowanych projekcji tego, co „uchodzi za rzeczywiste”, Schulz problematyzuje samą zasadę, na mocy której, „rzeczywistość” wciąga podmiot w obce środowisko, wymusza na nim reakcję, angażuje go w przestrzeń heteronomiczną, nad którą nie ma panowania. Realność nie przybiera dlań maski społecznych politycznych oznaczeń; jest anonimową siłą wywłaszczającą go z siebie, uniemożliwiającą jego jaźni spoczynek w sobie samej. Rzeczywistość wsuwa się między „ja” a „mnie” odbierając subiectum poczucia należenia

²¹³Tamże, s. 273

do siebie, komfort dysponowania sobą. Zamiast zgodzić się na obligację płynącą ze strony nieokreślonej inności, Schulz próbuje nakreślić współrzędne wezwania, naszkicować i umiejscowić „wnętrze” i „zewnątrze” sytuacji „bycia współczesnym” i zdać sprawę z jej traumatycznego charakteru. W listach, rysunkach, licznych wypowiedziach autotematycznych, Schulz wielokrotnie próbuje się umiejscowić, ustanowić współrzędne i charakter swej obecności, elementy składowe (estetyczne, językowe, poznawcze) swej egzystencji. Bruno usiłuje opisać siebie w trybie samo-zaprzeczenia, spojrzeć na siebie z pozycji absolutnego nie-uczestnictwa w sobie i określić warunki pod którymi jest możliwy; inscenizuje proces swej decentracji, choć na poziomie intencji, buntuje się przeciw niemu i lęka się go. Tworzy swego „tekstowego sobowtóra”, nadrzędny głos osądzający pozostałe „ja”, maski jakie przyszło mu na przestrzeni życia przybierać: kochanka, narzeczonego, pisarza, nauczyciela. Schulz osądza każdą ze swoich ról, bezlitośnie nieraz punktuąc błędy gry, niezdarność i fałsz wykonania. Można by to nazwać „manią samoobserwacji”, w myśl koncepcji Freuda, późną metamorfozę pierwotnego narcyzmu: „Wyobrażenie sobowtóra nie musi zniknąć w chwili wygaśnięcia tego pierwotnego narcyzmu ponieważ z późniejszych faz rozwojowych „ja” może ono zyskać nową treść. W „ja” kształtuje się z wolna osobliwa instancja, która może się przeciwstawić pozostałemu „ja”, która służy samoobserwacji i samokrytyce, która świadczy pracę cenzury psychicznej i jest znana naszej świadomości jako „sumienie”. W patologicznym przypadku manii obserwacji instancja ta zostaje odszczępiona od „ja”, staje się dostępna obserwacji lekarza. Fakt, że istnieje taka instancja, która może traktować pozostałe „ja” jako obiekt, a zatem fakt, że człowiek jest zdolny do samoobserwacji, umożliwia wypełnienie dawnego wyobrażenia sobowtóra nową treścią, sprawia, że możemy przypisać mu pewne cechy, przede wszystkim zaś to wszystko, co samokrytyce jawi się jako należące do dawnego i przewycięzonego narcyzmu praczasów. Ale nie tylko ta treść odrażająca dla krytyki „ja” może zostać wcielona w postać sobowtóra - równie dobrze mogą to być wszystkie pozostałe możliwości ukształtowania losu, których chce się uchwycić fantazja, wszystkie dążenia „ja”, które ze względu na niesprzyjające warunki zewnętrzne nie mogły się urzeczywistnić, a także wszystkie stłumione postanowienia, które zrodziły złudzenie wolnej woli”²¹⁴. W swej korespondencji Bruno patrzy na siebie jak na próbkę pod mikroskopem, dążąc do najbardziej wiernego obrazu, w tym samym momencie niemal tłumacząc się i usprawiedliwiając, żądając rozgrzeszenia z urojonych win. Uruchomiwszy proces swego rozpadu, zapoczątkowuje językową praktykę auto-deprecjacji, której mnóstwo przykładów da się znaleźć w jego listach; jednocześnie, niemal w tym samym momencie, używając tego samego rejestru wyznania, pragnie się ochronić, zachować i osłonić przed

²¹⁴S. Freud: *Niesamowite*. W: tenże: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997, s. 247- 248.

przemocą współczesności. Semantyka określoności, paradoksalnie służy uruchomieniu retorycznych energii, zdolnych do zakwestionowania stabilnego autoportretu. Sytuacja wnikliwego, introspekcyjnego i jednocześnie na poły zewnętrznego oglądu zaaranżowana przez Schulza w jego korespondencji, sabotuje utopijny projekt wyrażenia osądzenia i zarazem zachowania siebie w wyrażeniu. Na narcystyczny podmiot czeka historia. W liście do Romany Halpern z 20 III 1938 roku pisze: „W międzyczasie zdarzyły się tak przygnębiające wypadki historyczne. Kurs coraz gorszy. Bardzo mnie to deprymuje. Byłem w pewnych chwilach bliski rozpacz, jak przed bezpośrednią katastrofą. Wiosna taka piękna- należałoby żyć i połykać świat. A ja spędzam dni i noce bez kobiety i bez muzy i marnieję bezpłodnie. Tu kiedyś zerwałem się ze snu z nagłą głęboką rozpaczą, że życie ulatuje, a ja nie utrzymuję nic z niego. Gdyby taka rozpacz trwała długo, można by oszaleć. A może kiedyś ta rozpacz przyjdzie i osadzi się na stałe, kiedy już będzie za późno na życie”²¹⁵. „Coraz gorszy kurs” był rejestrowany przez większość świadomej inteligencji tamtego czasu; poczucie narastając grozy stawało się czymś powszechnym, aczkolwiek trudno było o jednoznaczne prognozy. Nowość zagrożeń czyniła obraz niejasnym. Powszechnym stało się paradoksalne odczucie zaskoczenia i wyobcowania. O dusznej atmosferze, jak wówczas zaczęła panować daje pojęcie fragment *Wspomnień polskich* Gombrowicza: „A właśnie w Europie stawało się coraz burzliwiej[...]O ile sobie przypominam zaczęło się od zdziwienia...Myślę, że chyba bardzo trudno byłoby wytłumaczyć nowemu pokoleniu, jak dalece my wtenczas byliśmy zdziwieni...Ton i treść tego, co wprowadzali w Europę Hitler z Mussolinim wydawały się naprawdę czymś fantastycznym. My byliśmy przecież na sto procent pewni, że to postęp, wolność indywidualna, poszanowanie prawa, demokracja, demilitaryzacja, pacyfizm. Liga Narodów, no i kultura, sztuka, nauka....A tu naraz zaczęły dochodzić nas słuchy o teoriach prawie średniowiecznych, faktach, które uważaliśmy już za niemożliwe w naszym stuleciu. Renesans wojowniczości niemieckiej, najazd Abisynii, wojna w Hiszpanii, ale przede wszystkim tysiąc drobnych zdarzeń, świadczących że spora część Europejczyków zaczyna być dziwnie odmienna prawie egzotyczna[...]Jakże trudno było coś rozróżnić w tej mgłę ówczesnej, wszyscy oczekiwali na wyrok Historii, ale Historia nie spieszyła się- nie wiadomo było kto kłamie, kto bluffuje, kto jest rzetelny, kontury były zamazane, granice zatarte”²¹⁶. W niezwykle uczciwym i wnikliwym opisie swego „jałowienia” Schulz odtwarza więc dość rozpowszechniony wśród inteligencji katastrofizm i poczucie duchowego bankructwa; kreśląc parametry swej obcości, zarazem Bruno dość przenikliwie opisuje poczucie osaczenia, które wielu z nim dzieliło; on nie odwraca wzroku, ale patrzy w inną stronę. Schulz ani przez

²¹⁵B. Schulz: *Księga listów*.....,s. 105.

²¹⁶W. Gombrowicz: *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*. Paryż 1977, s. 135, 138.

chwilę nie udaje że „przyspieszające wypadki historyczne” są dla niego również i przede wszystkim uzewnętrznieniem prywatnej klęski. Zarazem „czas przyspiesza” zawiązując kres życia z katastrofą dziejową. Kres nadchodzi i coraz mniej czasu zostaje na „połykanie świata”; czas przyspiesza i kurczy się czyniąc „ulatywanie życia” i możliwości niemal widzialnym. Bruno widzi swój kres we wstrząsach dziejowych: „zbaczanie z toru” świata odpowiada prywatnemu zbaczaniu z toru, schodzeniu z drogi tego co powszechne i przyjęte. To nie objętość na historię, ile nadwrażliwość, poczucie symbiozy, uzależnienie kondycji „ja” od zewnętrznych klimatów. Katastrofa zapowiadana przez „przyspieszające wypadki historyczne” stapia się z nieuchronnym biologicznym kresem i z przywołującym go poczuciem kurczenia i jałowania przestrzeni życiowej. „Zewnętrzność” zagraża, nieustannie, trzeba się przed nią bronić, przypomina to jednak bardziej obronę przed schorzeniem. Zewnętrzna niestabilność tylko pieczętuje samotność Brunona, jeszcze mocniej spychając go na pobocze. Wypadnięcie świata z torów intensyfikuje „schodzenie, zbaczanie” Schulza. Poczucie wyobcowania, utraty kontaktu z epoką, „zbaczania” z toru narastało przez całe życie pisarza, tworząc stały wątek jego nieudanych interakcji ze światem. Nikt nie mógł być „współczesny” w sposób równie niewydarzony jak on. Cały czas bał się ostatecznej degradacji, upadku na dno społecznej drabiny; ostatecznego wywłaszczenia, „wypadnięcia z toru”: „Byłem już w myśli pozbawiony posady i w ostatniej nędzy. Patrząc na wariatów miejskich, na żebraków w łachmanach, myślałem: może wkrótce ja będę tak wyglądał. Wie Pani, że ja nie nadaję się do żadnej pracy uczciwej”²¹⁷. Bezdomność i szaleństwo zagrażały mu bez ustanku, przejawiana przezeń nieprzystawalność do społecznych urządzeń i nieudolność w wypełnianiu najprostszych publicznych funkcji czyniły tę groźbę realną. Jego bezradność nieraz ocierała się o indolencję. Najbardziej uwidoczniło się chociażby podczas jego słynnej podróży do Paryż w sierpniu 1938 roku. Podejście Schulza do rozgrywających się wokół niego historii nie jest postawą świadka, pragnącego zdać sobie sprawę z mechanizmów dziejowych, ale bezradnego cywila, którego dotychczasową egzystencję pochód dziejów neguje i stawia pod znakiem zapytania. Bruno nie ukrywa, że tego mechanizmu nie rozumie; pozostaje poczucie katastrofy i paraliżujący lęk. Taka postawa nie jest wcale mniej przenikliwa niż typowe krygowanie się intelektualisty: jest uczciwsza. Rozpacz, o której pisze w liście do Halpernowej z 20 III 1938, wynika z fatalistycznego poczucia bezradności, wystawienia i obnażenia. Bruno czuje się оголоcony, oddarty z wszelkich iluzji chroniących jego chybliwą psyche. Jest tak, jak gdyby „kurs historii” sprowadzał Schulz drogi właściwego doznawania świata; jakby obraz historii poprzekładał obraz rzeczywistości, uniemożliwiał pełnienie funkcji podmiotu. Zamiast „zdawania sprawy” z wypadków historycznych,

²¹⁷B. Schulz: *Księga.....* tamże, s. 85.

katastroficzny lęk i marzenie o „połykaniu świata”- wyobrażony ruch absorpcji, sycenia, zaspokajania pierwotnego witalnego głodu. Utrzymywanie się przy życiu wymaga jednocześnie odgródzenie się i zachowania w stanie nienaruszalności własnego ego, jak i kontaktu z innością, kontaktu jednak subtelniejszego niż „codzienna” krzątanina w jarzmie społecznych urządzeń. podwójny gest; negacji, odrzucenia zewnętrzna i życzeniowej projekcji, konstrukcji pragnienia, tym osobliwszego, że mającego zarówno utopijny jak i restauracyjny charakter, ma cechy przyszłościowego wspomnienia.

W swoich listach do Romany Halpern Schulz uruchamia jednocześnie i łączy ze sobą dwa kody: rejestr wyznania i pismo pragnienia; postulaty dotyczące „idealnego” z diagnozą i opisem swego obecnego stanu. Podmiot Schulza istnieje niejako poza sobą i na przekór sobie: jest zarazem porażonym uczestnikiem i wychylonym w stronę utopi fantastą, kontemplującym swą klęskę katastrofistą i opiewającym utracone melancholikiem, odprawiającym nieskończoną żalobę po sobie samym. W innym liście, z 29 X 1938, Bruno wyznawał Romanie: „Prowadzę życie bardzo nie na moim poziomie. Poza książkami, które też skąpo dochodzą(muszę czytać, co jest, nie mogę czytać tego, na co bym miał ochotę), nie mam żadnych podpór dla mego życia wewnętrznego, a wszystko dookoła mnie tchnie nieopisaną prozą, która oddziałuje i na mnie swym brutalnym ciężarem. Ani jednego spaceru z miłą osobą, ani godziny kontemplacji spokojnej i pogodnej - wszystko skażone codzienną troską i prozą. Sądzę, że produktywni twórcy odgradzają się od swego otoczenia pewną regułą życia, pewną organizacją swej codzienności, która nie dopuszcza do nich prozy dnia powszedniego, zawodu itd. bardzo odczuwam brak takiej reguły, niemożność ujęcia się w taką dyscyplinę. Trzeba np. odgrodzić swe życie wewnętrzne, nie dopuszczać, by tam zagnieździło się robactwo pospolitych trosk. Dawnej broniła mnie pewnego rodzaju ślepotą, miałem klapy przy oczach, jak koń w zaprzęgu. Teraz rzeczywistość mnie pokonała i wtargnęła do wnętrza”²¹⁸. Schulz, celem utrzymania integralności, ordynował sobie odosobnienie, w którym spotykałby się jedynie z dostosowaną do jego „wybrednej konstytucji” wersją rzeczywistości. Jaźń i jej obrazy tworzą zwarty, samoodtworzający się system permanentnej kompensacji, którego skuteczność opiera się na szczelności. Życie wewnętrzne, które Schulz musi nieustannie chronić i osłaniać, to wyizolowana, zamknięta na cztery spusty monada. Narcystycznej ekonomii subiectum nieustannie zagraża inwazja, rujnująca naprędce klecony z asekuranckich gestów egotyczny ład. W tym układzie „zewnątrze” jest tylko anonimową mocą przeszkadzającą w „zachowaniu reguły”, w „odgródzeniu się” (w „wewnętrznej regule” nie chodzi jedynie o pisarską dyscyplinę,

²¹⁸ Tamże, s. 113.

system służący twórczości; to raczej rusztowanie na którym nadbudowuje się prywatna fantazja), to również groźny wywłaszczający żywioł, którego Bruno nawet nie próbuje analizować; całą pracę rozumienia ograniczając do zabobonnego przywołania, egzorcyzmu. Rzeczywistość to siła przeszkadzająca w praktykowaniu siebie, pozbawiająca ego podstawowych narzędzi auto-konstytucji. Słabe „ja” pragnie nade wszystko postać czystym, uniknąć infekcji, zakażenia innością. Problem „inwazji prozy” okazuje nade wszystko dramatem higienicznym: chodzi o to, by mącące pozór „sobości” wpływy nie zakaziły swojskiej przestrzeni, nie „skaziły” wewnętrznego czasu „ja”. Pospolite troski są „robactwem”, które trzeba wytępić, codzienność chorobą, wobec której trzeba przedsięwziąć kwarantannę. „Choroba”, „robactwo”, „pasożyt”-przerażenie i wstręt (nieodłączne od podmiotowego oddzielenia, wyłączenia z przestrzeni świata) wskrzeszają archaiczne fantazmaty skalania, brudu/nieczystości. Schulz, za pośrednictwem protagonistów i narratorów swej prozy, często dawał wyraz obrzydzeniu, trwodze wywołanej szturmem wrogiej rzeczywistości. Ojciec w *Skleпах cynamonowych* nagminnie ulega lękowi i grozie w starciu nie dającą się poskromić materią zewnątrz. Krąży pomiędzy poddaszami, szafami, labiryntowo rozrośniętymi zaułkami swego sklepu, uciekając przed mnożącą się i zamieniającą kształty rzeczywistością. W tym świecie metafory się ucieleśniają i „robactwo codziennych trosk” zamienia w armię karakonów: „Pamiętam w istocie tę inwazję karakonów, ten zalew czarnego rojowiska, które napelniało ciemność nocną, pajęczą bieganiną. Wszystkie szpary pełne były drgających wąsów, każda szczelina mogła wystrzelić z nagłą karakonem, z każdego pęknięcia podłogi mogła zlegnąć się ta czarna błyskawica, lecąca oszalałym zyglakiem po podłodze. Ach, ten dziki obłęd popłochu, pisany błyszczącą, czarną linią na tablicy podłogi. Ach, te krzyki grozy ojca, skaczącego z krzesła na krzesło z dziirytem w ręku. Nie przyjmując jada ani napoju, z wypiekami gorączki na twarzy, z konwulsją wstrętu wyrytą dookoła ust, ojciec mój zdziczał zupełnie. Jasne było, że tego napięcia nienawiści żaden organizm długo wytrzymać nie może. Straszliwa odraza zmieniała jego twarz w stężałą maskę tragiczną, w której tylko źrenice, ukryte za dolną powieką, leżały na czatach napięte jak cięciwy, w wiecznej podejrliwości”²¹⁹. Groteskowa mieszanina łowów i ucieczki, wymusza na ojcu wyostrzona uwaga. Nic tak nie oświeca, jak paniczny lęk. Szczególnie jeśli walczy o lepsze z mdłościami, wstrętem, klaustrofobicznym poczuciem przytłoczenia. Jak zwykle ojcowskie oczy mówią najwięcej, jego źrenice „napięte jak cięciwy” dodają autentyzmu fenomenologii obrzydzenia: w sytuacji w której wszystkie szpary, wszystkie pęknięcia w podłodze pełne są ohydnygo ruchu, wzmożona uwaga staje się biologicznym przymusem. Napięte oczekiwaniem spojrzenie zaczyna jednak się gubić, przestaje odróżniać. Podział na plan główny i tło zawodzi: małe elementy ogromniają,

²¹⁹B. Schulz: *Sklepy...*, s. 113.

wielkie plany kurczą się do rozmiarów pocztówek; zajęcie pozycji które umożliwiłoby właściwy wgląd okazuje się niemożliwe. Czas rozciąga się jak guma, sekundy trwają wieki, a przestrzeń ujawnia swoją powikłaną strukturę. Nic nie daje się określić i nazwać: rzeczy są zbyt obszerne, zbyt bogate dla opisu. Bezradność wynika nie tylko z nagłej obcości świata, która prezentując się poznaniu, blokuje aktywność „ja”; problem polega na przekroczeniu granic zrozumiałości, wejściu w zbyt wysokie klimaty. Nie tyle nie można dotrzeć do realności, ile jej stężenie uniemożliwia syntezę: materiału jest zbyt dużo. Coś, bez nazwy anonimowe i niemal wszechobecne sprawia, że nie możemy nie patrzeć, nie możemy nie widzieć, choćbyśmy pogrążeni byli w ciemności. „Dawnej broniła mnie pewnego rodzaju ślepotą, miałem klapy przy oczach, jak koń w zaprzęgu. Teraz rzeczywistość mnie pokonała i wtargnęła do wnętrza”. Inwazja Innego polega na tym, że nie pozwala na ślepotę i zmusza do widzenia. Jest to jednak inne widzenia, i odmienny rodzaj wzroku; jest to spojrzenie przez ślepotę, przez ciemność otaczająca zatopiony w sobie podmiot; jest to rysa na lustrze zniekształcająca odbicie, nie powalając na pełne odzwierciedlenie. Wtargnięcie rzeczywistości nie oznacza epifanii pewnej struktury, oświecenia co do „rzeczywistego stanu rzeczy”, wejścia w stan iluminacji, pewności wzroku; pisząc o nadmiarze realności zmuszającym do widzenia, mający upodobanie w ślepotcie podmiot opisuje stan, w którym otwarcie oczu oznacza głębsze oślepienie; w którym bezradność wiąże się z opuszczeniem swojskiej przestrzeni autoportretu. Rzeczywistość to stan, w którym ślepotę wynikającą z zapatrzenia we własny obraz zastępuje niewidzenie wynikające z uwikłanie w realność, której się nie rozumie.

Nie tylko „pomrukiwania historii” schulzowską. Jego obcość i „nieprzystawalność” wynikła z niegościnnego i wrogiego dlań z formatu „współczesności”, z logiki i aksjologii kapitalistycznego świata. Klimat wielkiego miasta, z nim szybkość i alienacja wzbudzały w Brunonie prawdziwy lęk. Odsuwając się od bezpośredniej bliskości wrogiego środowiska, Schulz zarazem nieustannie poprawiał ostrość swych narzędzi optycznych, wzmacniał krytyczną niezawisłość swego języka; pozorna indolencja służyła jako zwornik i gwarant suwerenności. Nawet zdystansowanie się wiąże się wszak zajęciem pozycji- uciekinier tak samo sytuuje się w polu zdarzenia jak bezpośredni uczestnik; pozycja oddalenia często prowadzi do cenniejszych wyników poznawczych. Bycie „współczesnym” jest bowiem sytuacją nieuniknioną; nie da się umknąć jego wymogom. Heidegger pokazał w swoim czasie że *sein* koniecznie implikuje *mit-sein*, bycie zawsze zakłada współ-bycie, bycie-tu-obok; współczesność i współobecność to konstanta ontologiczna zanim nawet stanie się epistemologiczną. Indolencja autora *Sklepów cynamonowych* paradoksalnie pozwalała mu na tworzenie przenikliwych diagnoz

nowoczesności(przykładem, o którym jeszcze trochę powiemy, *Ulica krokodyli*). Być współczesnym: to nie tyle rejestrować i opisywać teraźniejszość ze świadomością, że jej przyszłością jest stanie się przeszłością, osiągnięcie stanu historycznej monumentalizacji. Takie spojrzenie skażone jest poważnym błędem perspektywy; zakłada możliwość wyodrębnienia w dostępnym oglądowi continuum teraźniejszości elementów najbardziej konstytutywnych, utopię epistemicznego panowania nad rzeczywistością. Prawdziwa współczesność pozwala sobie na moment nierozumu, na klęskę, na poczucie przytłoczenia zewnętrznym przymusem; jeśli czemuś się w ten sposób zaświadcza, to semantycznej pustce teraźniejszości, którą dopiero dyskursywna inżynieria przybiera w szaty znaczenia i historycznej wagi. Schulzowski podmiot dziejowy celebrytuje swoją nieważność i głupotę; odtwarza trajektorię spojrzenia, które odwracając się w przestrachu od nadmiarowej rzeczywistości, w kącie oka rejestruje zarys kształtu. Schulz dostrzega przepaść pomiędzy realnością a rzeczywistością, między bezsensem zdarzenia, a jego narracyjnym opracowaniem. W przemowie wygłoszonej pod koniec *Wiosny* do swej „armii weteranów”, po upokarzającej klęsce rozpętanej przez siebie rewolucji, Józef mówi „Narzuciłem tej wiosnie moją reżyserię, podłożyłem pod jej nie objęty rozkwit własny program i chciałem ją nagiąć, pokierować według własnych planów. Niosła mnie ona czas jakiś na swym rozkwicie, cierpliwa i obojętna, zaledwie mnie czując. Jej niewrażliwość wziąłem za tolerancję, ba, za solidarność, za zgodę. Myślałem, że odgaduję z jej rysów, lepiej od niej samej, jej najgłębsze intencje, że czytam w jej duszy, że antycypuję, czego ona, zbałamucona swą nieobjętością, nie umie wyrazić. Ignorowałem wszystkie oznaki jej dzikiej i nieokiełzanej niezawisłości, przeoczyłem gwałtowne perturbacje wzburzające ją do głębi i nieobliczalne”²²⁰.

Ustalić współczynniki, elementy i składowe współczesności wobec własnych czasów, wymierzyć, polityczne, etyczne i estetyczne składowe „zajmowania stanowiska”, ustanawiania się wobec współczesnych- oto elementy postawy historyka, intelektualisty lub pisarza „dającego świadectwo”, żywiącego ambicje sprostania swej historii. „Pozycja krytyczna” jest na wskroś zmediatyzowana, skalibrowana i precyzyjnie wymierzona; z jednej strony w tradycyjne modele zachowywania, pietyzmu, konformistycznego celebrowania dziejów, z drugiej rewolucyjne sposoby pojmowania współczesności, tradycji i na czym należy opierać zasadę ich związku. Ten, kto pragnie świadczyć, zajmować stanowisko, zakotwiczyć się w obrębie współczesności, być świadomie obecnym wobec własnych czasów, musi nade wszystko określić zasadę, wedle której konstruuje swe wypowiedzi, strukturę sensu, reżim prawdy w jakich się sytuuje, wymogi uczestnictwa i dystansu jakim czyni zadość, dyskursywną praktykę jaką swymi pisemnymi

²²⁰B. Schulz: *Sklepy...*, s. 229.

interwencjami ustanawia, rodzaj gestu czy figury, konstelacji którą jego teksty tworzą w swym dialogu z kontekstem. Współrzędne „świadczenia” i „doświadczenia” nie są pod tym względem jasno określone - świadek może być również tym, kto nie jest w stanie umiejscowić się w kontekście doświadczenia; doświadczenie może być jedynie utopią dla niemych świadków nie mogących się ustanowić w jego obrębie. Świadczenie i do-świadczanie historii, aktualności i „własnych czasów” rozdzielają się tutaj radykalnie. Świadczenie z zasady jest przywiązane do swojej partykularności, poprzez (do)świadczanie zaś próbuje ją przewyciężyć i dialektycznie przewartościować. Ten etyczny wymóg dyktuje zasady tego, co dla uczynienia zadość nazewniczym konwencjom nazywa się jeszcze „doświadczeniem historycznym”.

Schulz na różne sposoby inscenizuje, przemieszcza, racjonalizuje paradygmatyczną scenę przy oknie. Każe nam, analitykom swych rysunków i czytelnikom swej prozy, zajmować na zmianę pozycję przy oknie i na ulicy, nieuczestniczącego widza, którego od historii oddziela przezroczysta szyba i pozycję uczestnika wmieszanego w tłum, bezbronny i strwożonego, niedolnego do artykulacji i świadczenia. Aporię doświadczenia historycznego u Schulza naznacza podwójność, rozdźwięk między tym, który mówi, kadruje, mapuje, rzeczywistość, dystansując się od niej i oddalając, zajmując bezpieczną pozycję w języku, pomiędzy niezdolnym omówienia uczestnikiem, pochłoniętym przez realność, zalewnym przez nią, niezdolnym do zajęcia wobec niej percepcyjnej pozycji. Schulz próbuje zająć niemożliwą pozycję, która jest miejscem samej reprezentacji, a zatem miejsca w którym dokonuje się zespolenie świadka, pozycji i czasu w spektaklu widzenia. Problemy czasowe przybierają u Schulza postać przestrzenną. Gdy czas zamiera i zamienia się w nieruchomy, styczny obraz, gdy historia więźnie w ramie, różnica w usytuowaniu, odmienność ustawienia, pozycji wyznaczają radykalną, aksjologiczną barierę, prowokując tym samym do wejścia w ramę, przesunięcia obrazu, zniweczenia statyki przedstawienia. Czas zamienia się w przestrzeń, a historia zostaje zaklęta w nieruchomą scenę. Ta pogrążona w stuporze sceneria, ten stos rekwizytów i zamarłych gestów może ulec dekompozycji tylko w wyniku rezygnacji z roszczeń współobecności; podmiot musi wejść w obraz, znieść percepcyjny dystans, odsunąć zasłonę przedstawienia, zniekształcić perspektywę. Pomiedzy pozycją oddalonego widza, pozycją percepcyjnej władzy, która mapuje, kadruje i porządkuje podległy obszar, a pozycją uczestnika wrzuconego w sam środek zdarzenia, zanurzonego bezsensownej realności, pozbawionego poznawczej władzy i poddanego traumatycznej innerwacji, istnieje pozycja alegoryka, krążącego pomiedzy pozycją władzy, a pozycją uczestnika, lawirującego pomiedzy synoptyczną wszechmocą narracji, a absolutnym zagubieniem. Alegoryk dąży do roztrzaskania złudzenia jedności i możliwości pojednania tych

pozycji, dąży do oglądu w radykalnie antytetyczny, fragmentaryczny sposób; stawką jego „poznania” nie jest opowieść, lecz rozbitcie.

Zastosowanie przez Schulza tradycyjnych metafor optycznych okazuje swoją stosowność w kontekście pojęciowym obrysowanym przez świadczenie, współczesność i przedstawianie. Okno, aparat, balkon - to, co tutaj poddajemy namysłowi, to nie tylko stosunek wnętrza do zewnątrz i umiejscowienie podmiotu; granica pomiędzy podmiotem a światem jest dublowana przez ramę, która redukuje i udostępnia pole przedstawienia, odcina je od niewidzialnej reszty, wyrwa z całości, czyniąc z niej scenę, kadr. Ogranicza, gdyż umożliwia widzenie tylko z jednej, ściśle określonej pozycji, łączy się z niemożliwością widzenia inaczej, ujrzenia z innej strony (wzrok, okno i aparat, wszystkie wyobrażalne narzędzia widzenia, przedstawiania łączy ta jednostronność, niezwrotność) prowadzi do zapomnienia, wymazania, wzięcia w nawias tego, co poprzedza akt kadrowania, mapowania, tego, co nie zdołało zmieścić się w obrazie. Kontekst ramy, szyby, aparatu dialektyzuje relację oka i świata, mediatyzuje i komplikuje prosty stosunek współczesności. Widz może zbliżyć się do okna, oddalać, zwiększać lub zmniejszać ostrość w obiektywie. Odcinek nie przeznaczony do stania się obrazem, schwytany w kadr będzie zawsze oddalony od swego sensu; podobnie podmiot, bez względu na to czy jest unieruchomionym, pogrążonym w stuporze i przerażeniu widzem, czy „autorem”, który nieustannie cofa się i przybliża by poprawić jakoś obrazu. Świat i obserwator w równej mierze zostają porwani przez widziane, uwikłani w stosunek przedstawienia: element świadomości i element rzeczowy pospołu wyrwane z swej dziejowości i schwytane w obręb obrazu. Porwanie wydaje się być tutaj najbardziej właściwym słowem, gdyż zarówno podmiot jak i rzecz zostają ubezwłasnowolnione przez widzenie, zmuszone do stania współ-obecnymi, współczesnymi. Przymus ten, ta obligacja mają charakter raczej strukturalny, niż etyczny. Współczesność jest aktywnością obrazu, który reorganizuje, przemieszcza i porządkuje pozbawioną znaczenia heteronomię; przemiana ją w artefakt historyczny w kadr, scenę, obraz, dokument, przekaz.

Doświadczenie

Atrakcyjność apokryfów i falsyfikatów daje się wywieść z naszej tęsknoty za wykładnią, za rytuałem nieskończonych eksplikacji, które pomimo swej przyprawiającej nieraz o zawrót głowy wnikliwości natykają się za każdym razem na nieprzekraczalną granicę, nieuchronnie oddzielającą lekturę, od widma zwanego „właściwym znaczeniem”. W epoce, w której świadomość filologiczna w znacznej mierze zdominowana była przez model wykładni Pisma

Świętego, tekst krył w sobie doktrynę, jako niewidzialne i nieskończenie zobowiązujące miejsce, którego eksplikacja, gdyby się o nią pokuszono, musiałaby się zdawać czymś trywialnym. Tym co zapewniało doktrynie i tekstom ich związek, była zasada mocą której nie można ich od siebie oddzielić. Wraz z sekularyzacją wykładni, ów subtelny i złożony mechanizm oddala się w rejony nieświadomości, aczkolwiek dalej pojawiają się dzieła-apokryfy, próbujące wymusić na czytelniku specjalny rodzaj reakcji, którego oczekiwano w związku z tekstami służącymi doktrynie. W.B. Tropił bezustannie ten rodzaj ambicji w nowożytnej literaturze, starając się nadać swojej praktyce filologicznej pojęciowy i krytyczny wymiar, pozwalając na sprostanie i oddanie sprawiedliwości tego rodzaju sekularyzowanym fragmentom Tekstu Świętego. Związek między sensem, doktryną a pokawałkowaniem i wybrakowaniem nowożytnego języka tworzy węzeł, któremu sprawiedliwość oddać może właśnie pojęcie apokryfu, który będąc wszak ani czymś świętym, ani profanicznym, może pełnić rolę niezdeterminowanego pośrednika pomiędzy dwoma polami znaczeniowymi. Apokryf jest samorozumieniem Pisma w jego wybrakowaniu, swoistym odwołaniem doktryny z pisma; dezaktywuje i wygasza zarówno oparte o semantyczny zelotyzm pragnienie oryginalności, jak i całkowitą przemianę zbawczych obietnic w efekt literacki. Benajminowskie lektury i analizy postaw krytyka i tłumacza, operują na pewnego typu rozumieniu apokryfu, choć on sam nigdzie tego pojęcia nie używa. Gdybyśmy spróbowali określić pojęciowy splot, jakiego dotykamy w tym miejscu, byłby to pasaż pomiędzy znaczeniem a użytecznością, pojmowaną jako sposób w jaki tekst wchodzi w relacje, wychodzi z siebie, dotyka tego, co zewnętrzne. Tekst wchodząc w przestrzeń różnicy pomiędzy sacrum, a profanum, dotykając obydwu w zdarzeniu apokryfu, obrysowuje punkt w którym odwołanie, opóźnienie znaczenia nakłada się na ekspansję, poszerzenie działania tekstu przez zdjęcie zeń ograniczeń związanych z unoszeniem doktryny. Literatura zawsze miała większe pole popisu niż objawienie; w tym wypadku nakłada się nań zdolność do opuszczenia obiegu znaczenia (zamkniętego przez ciemność, jaka w epoce niewczesności zaczyna okrywać doktrynę) bez utraty atrakcyjności dla tego, co pozostało po wykładni. Próba badania tego miejsca może przebiegać dwutorowo; albo poprzez śledzenie w tekstach nowoczesnych miejsc newralgicznych, w którym pusta i wydrążona przez katastrofę przekazu obietnica symboliczna czyni tekst nieskończenie podatnym na objaśnienia; albo poprzez przemianę narzędzi krytycznych, w sposób, który pozwoliłby na przystosowanie modelu egzegezy do rozmaitych, niekoniecznie literackich, zjawisk życia; w przypadku pisarstwa W.B., obie te strategie łączą się i zbiegają w jedną. Nie chodzi tu bynajmniej o teologię: wszak w swym klasycznym obrazie kukły i karła Benjamin wyraźnie daje do zrozumienia, że jej można już tylko używać; więzi łączące język z objawieniem, o ile kiedykolwiek istniały w postaci jaką głoszą normatywne opisy, dawno zostały

przerwane. Chodzi o roszczenie tekstu do pełnienia funkcji przedmiotu przekazu, w znaczeniu zarówno ekonomicznym, jak i egzegetycznym. Teologiczne urządzenie egzegezy nadaje się do tego celu znakomicie: inicjuje obieg semantyczny w którym skrajnej wierności wobec znaczenia literalnego, towarzyszy możliwość zajmowania wielu, nieraz sprzecznych punktów widzenia, roszczeniu do prawdy elastyczność w obsłudze różnych potrzeb hermeneutycznych. Uruchomienie takiej instytucji wymaga jednak specyficznego rodzaju literatury. Według Benjamina reprezentowały ją przede wszystkim: barokowy dramat żałobny, Goethe i Kafka. W odniesieniu do tego ostatniego W.B. sformułował interesującą typologię nowoczesnych tekstów. Punktem wyjścia były rozważania nad szczególnym statusem przypowieści *Przed prawem*, która pojawia się w dwóch miejscach kafkowskiego dzieła: „Czytelnik, który napotkał ją w tomie *Lekarz wiejski*, natrafił być może na chmurne miejsce w samym jej środku. Czy jednak podjąłby wszystkie te rozważania, których ciąg wprost nie chce się skończyć, a które wydobywają się z tej przypowieści, gdy Kafka podejmuje się jej wykładni? Czyni to duchowny w *Procesie*, i to w tak istotnym punkcie, iż można by wysunąć przypuszczenie, że ta powieść nie jest niczym innym aniżeli rozwiniętą parabolą. Słowo „rozwinięty” ma jednak dwa znaczenia. O ile pąk rozwija się w kwiat, o tyle łódka z zagiętego papieru, której składania uczymy nasze dzieci, rozwija się w gładką kartkę. To ów drugi rodzaj „rozwinięcia” dotyczy w istocie przypowieści, owej przyjemności czytelnika, który rozkłada ją i wygładza, tak że jej sens widać jak na dłoni. Przypowieści Kafki rozwijają się jednak w tym w tym pierwszym sensie; mianowicie tak, jak pąk rozwija się w kwiat. Dlatego ich produkt jest podobny do literatury”²²¹. Przypowieść mieści się na pograniczu pomiędzy symboliczną egzegezą doktryny, która pełni jedynie rolę służebną wobec obowiązującego sensu, a anarchią literackiego języka, który w nieskończoność odwleka drogę do sensu. Niezdecydowanie, zaledwie „podobieństwo do literatury”, czyni z kafkowskiej przypowieści tekst rozdwojony; z jednej strony przypisując sobie roszczenie do obowiązywania, domaga się rozumienia, z drugiej strony „podobieństwo do literatury” drogę do rozumienia nieskończenie wydłuża. Wszystko rozbija się o sposób „rozwinięcia” przypowieści; nie tyle wzbrania ona czytelnikowi dostępu do swojego wnętrza, ile czyni znaczącym każdy jej odcinek, czyniąc samo znaczenie niemal nieistotnym, jak w *Baśniach tysiąca i jednej nocy*, kiedy opowieść, będąc zaledwie opóźnieniem egzekucji, staje się czymś niekończenie ważnym; przypowieść „rozwijając się” w nieskończoność, spowalniając, opóźniając drogę pomiędzy słowem a rzeczą, pomiędzy przekazem a doktryną, czyni samą rzecz i samą doktrynę niemal nieistotną; najważniejsze, i ze wszech miar znaczące staje się samo rozwijanie tekstu-pąka, które

²²¹W. Benjamin: *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*. Przeł. A. Lipszyc. W: tenże: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz. Wstęp. op. A. Lipszyc. Kraków 2012, s. 237-238.

jest zarazem wzbranianiem, zagradzaniem drogi, utrudnianiem drogi do doktryny.

Benjamin często przywoływał kluczowy dla tradycji żydowskiej rozdział pomiędzy halachą a hagadą, „Tora pisana” a „Tora ustna” prawem a przekazywalnością, egzegezą i opowieścią. W się z nim przekonanie o istotnej funkcji prawa i tradycji, jaką było ograniczenie wielości sensów, cechującą pierwotną, stworzoną przez Boga wersję Tory. Tradycja, przekaz, tzw. „Tora ustna”, ochrania nienaruszalność litery „Tory pisanej”, i zarazem umieszcza ją w sferze doczesności, gdyż Tora sama w sobie, Tożsama z Imieniem Boga jest niepojmowalna, transcendentna. Jej wieloznaczność sprawia, że historyczny byt i wyrażalność zawdzięcza tradycji swojego przekazu. Bez niej tekst Tory byłby, ze względu na wielość swoich sensów, na różnorodność możliwych odczytań, na boską nieskończoność tkwiąca w jej tekście, nicością. Tora ustna opasuje i realizuje Torę pisaną, jest zagrodą wokół jej transcendentnej istoty. Nicość, jaką dla ułomnego poznania ludzkiego jest pierwotne wydarzenie bożego słowa w świecie po upadku, utrwała i ukonkretnia, przystosowuje do historycznej sytuacji istnienia wspólnoty narodu wybranego. Tora w każdej epoce jest inna, ze względu na wcielający ją w historię komentarz. Ta Tora ustna, a więc tradycja, przekaz, dziedzictwo, to Halacha, czyli aspekt normatywny, egzegeza prawa, przepisów i Hagada, czyli opowieść, przekaz, ludowy, często folklorystyczny wymiar komentarza. Obydwie stanowią „mur” wokół Tory, jej realizację, zasadę jej widzialności. Wysiłki uczonych w piśmie zmierzające do włączenia wszystkich sfer życia w powstająca teraz, ujętą w postać midraszu tradycję, rozpadają się według źródeł żydowskich na dwie dziedziny: Halachę i Hagadę. Halacha oznacza przy tym dosłownie normę, lub regułę, którą się człowiek kieruje, tzn. wypowiedź, co do sposobu zachowania w duchu prawnych postanowień Tory czy ich zastosowań, tak jak zostały one ustalone przez tradycję. Hagada to dosłownie tyle, co „wypowiedź” - a mianowicie wypowiedź Pisma, która badającym je uczonym w Piśmie mówi coś, co wychodzi poza pierwsze odebrane z lektury tekstu wrażenie. W sensie ścisłym rozumie się przez to wypowiedzi, które dotyczą części Tory nie zawierającej przepisów prawnych i w odniesieniu do których - ponieważ nie dotyczyły one sfery zastosowania Prawa w konkretnym życiu - swoboda egzegezy była znacznie większa²²². Pomiedzy słowami Tory, a jej odbiorcami, istnieje mur tradycji, prawa. Sama konieczność bariery, granicy, tłumaczenia nieskończoności słowa na doczesne kategorie, jest efektem upadku, katastrofy, której ofiarą padło objawienie. Transmisja między absolutem a doczesnością jest z konieczności zepsuta, zapośredniczona, niejasna. Stąd ambiwalencja Halachy: z jednej strony ochrania boże słowo, przechowuje i darowuje jego odbiorcom; z drugiej maci je i zniekształca, autonomizuje się względem niego i oddziela zasadę sakralności i obowiązywania,

²²²G. Scholem: *O głównych pojęciach judaizmu*. Przeł. J. Zychowicz. Kraków 1989, s. 93.

od jej źródła, transcendentnego wydarzenia. Prawo halachiczne pełni rolę nieprzepuszczalnej bariery pomiędzy słowem a wielością, którego ambiwalencja jednocześnie poświadcza i przekreśla fakt upadku. Przekazywalności i żywotności nie da się oderwać od obowiązywania; hagada wprowadzie spoczywa u stóp halachy, ale to również halacha jest od swego hagadycznego suplementu uzależniona; inaczej odsłania się niepełność prawa, pozbawionego umocowania w życiu dziedzictwa. Hagadyczna opowieść pozwala uczynić prawo stosowalnym, bez normatywnej powagi, czyniąc zeń żywotny składnik tożsamości podmiotu. Opowieść nie pełni jedynie funkcji symbolicznego medium pomiędzy objawieniem a podmiotem, ale pośredniczy również pomiędzy podmiotem a prawem, pojmowanym, jako ślad objawienia.

W tekście *Stacja benzynowa* otwierającym *Ulicę jednokierunkową* Walter Benjamin pisze: „Konstrukcja życia polega w tej chwili o wiele bardziej na dominacji faktów niż przekonań. Takich mianowicie faktów, jakie prawie nigdy ani nigdzie nie stały się jeszcze podłożem przekonań. W tych warunkach prawdziwa działalność literacka nie może aspirować do odbywania się w ramach literackich- jest to raczej typowy wyraz jej jałowości. Znacząca działalność literacka może zaistnieć tylko w rygorystycznej wymianie czynów i pisania, musi wykształcić niepozorne formy w postaci ulotek, broszur, artykułów prasowych i plakatów lepiej odpowiadających jej wpływowi w czynnych wspólnotach niż solenny uniwersalny gest książki. Tylko ten szybki język okazuje się zdolny do działania na miarę chwili”²²³. Upadek Księgi pociąga za sobą inflację i demokratyczne spłaszczanie obiegu znaczenia. Pisma rozmnożyły, opuszczając przestrzeń książki, która więziła i zabezpieczała- cała przestrzeń staje się nieznaczona pismem, które nie ma od tej chwili własnego miejsca, pokrywa sobą przestrzeń pozaliteracką, „wychodzi na ulice” w postaci plakatów, nagłówków gazet i ogłoszeń. Wszystko co istniejące niesie na sobie bezlik oznaczeń i inskrypcji, których nic nie organizuje i nie spaja. Pismo jest wszędzie, ogólnodostępne, ale pozbawienie umocowania w „solennej uniwersalnej” strukturze książki zaczyna podlegać procesowi entropii; nadmiar znaków, nadprodukcja znaczeń, przeciążenie sensem, jawią się jako ironiczne zwieńczenie alfabetyzacji. Litery wychodzą na ulice, wyzwolone od hierarchii, porządku, ale i Sensu. Prawdziwy koszmar nowoczesnego intelektualisty, dla którego jedyną szansą adaptacji jest uwewnętrznienie „szybkiego” języka ulotek i broszur, „wymiana czynów i pisania” która żadnemu zdarzeniu semantycznemu nie pozwoli na inercję. Ogarnięcie, zrozumienie rzeczywistości, dojrzałe i świadome uczestnictwo w bezkresie post-alfabetycznego uniwersum staje się kwestią temporalną. Fakty następują z szybkością czyniącą ich recepcję zadaniem niemożliwym; dlatego statyczne zbiorniki sensu

²²³W. Benjamina: *Ulica jednokierunkowa*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2011, s. 15.

muszą ustąpić operatorom znacznie wydolniejszym i bardziej elastycznym. Nie tylko książka i księgi odchodzą do lamusa, również dyrektywy semiotyczne wywodzone z teologicznych modeli symbolizacji okazują się przestarzałe: wszak książka ze swoją organicznym i teleologicznym charakterem wydawała się idealnym agentem logiki inkarnacji w erze po Gutenbergu; każda książka była księgą- incognito, inaugurując świadomości zachodu podświadomy trening strukturalny, czyniła reżim logo i fonocentryczny tak potężnym i pozornie nieobalonym. Jednak to, czego nie dokonała sekularyzacja, dokończyły nowe media uwewnętrzniające zasadę szoku.

W swej rozprawie o baroku, W.B. podejmuje pewne wątki zarysowane we wcześniejszych szkicach, szczególnie w *Znaczeniu języka w dramacie żalobnym i tragedii*; wśród nich wyróżnia motyw milczenia bohatera tragicznego i jego stosunek do wspólnoty. Powodem, dla którego Benjamin z taką obsesyjną częstotliwością powracał do tego problemu, była, oprócz chęci konfrontacji z Rosenzweigiem, fascynacja stosunkiem pomiędzy *langue* a *parole*, przemocą języka, mityczną opresją prawa, związującego każde możliwe z pewnym z góry określonym miejscem, a czystą wolą artykulacji, nieumiejscowioną energią „znaczeniowości” poprzedzającą znak. Kryzys semantyczny i zanik „uniwersalnych znaczących” owocują odsłonięciem zawrotnej przypadkowości „zdarzenia mowy”, którego nic, zarówno w jego otoczeniu, jak i skutkach nie usprawiedliwia, przygodność dyskursu zawieszonego w próżni, próbującego retrospektywnie wyprodukować własne uzasadnienia i źródła. Mówiąc o stosunku tragedii greckiej do mitu, o powiązaniu między mową wspólnoty, niepisany prawem, i mityczną przemocą, Benjamin tworzy coś w rodzaju historyczno - spekulatywnej paraboli, której kolejne odsłony w esejach i księdze o baroku, mają zdawać sprawę z typowo nowoczesnych bolączek i problemów. W figury tragedii W. B. Wczytuje kluczowy dlań konflikt pomiędzy immanencją mitu, a pozaświatową eschatologiczną nadzieją radykalnego wydarzenia; konflikt który przeistacza się w nierozwiązywalny splot. Demonizm zawarty w micie przenosi się na prawo wspólnoty, która uosabia czystą wolę życia, uparte trwanie przy doczesności. Ekscesywne oddanie się woli wyrażenia, bez zważania na repertuar możliwych miejsc, oznacza niezrozumiałość, stan w którym potencjał czystego zdarzenia w akcie wypowiedzi, skazuje je na bezsens, czyni niezauważonym. Alternatywą zdaje się być wierna aktualizacja systemowej potencjalności, reprodukcja opresyjnej struktury. Interpretacji tragedii, sformułowana przez Benjamina rysuje trzecią drogę wyjścia z tego impasu: jest nią zawieszenie alternatywy przez milczenie; o ile jednak w modelu rosenzweigowskim milczenie Bohatera wznosi wokół niego niezdobytą twierdzę uporu, „Sobość”, o tyle Benjamin widzi w nim szansę na dialektyczne przepracowanie opresji prawa, poprzez przywołanie przyszłej, nieistniejącej jeszcze,

wspólnoty. „Im dalej słowo tragiczne pozostaje w tyle za sytuacją- która z chwilą, gdy zostanie przez nie ujęta, nie może już zwać się tragiczną- tym bardziej bohater wymyka się dawno ustanowionym prawom, a kiedy na koniec go dościgną, rzuca im tylko, jako ofiarę niemy cię swojej istoty, ową sobość, jego dusza zaś zostaje tymczasem ocalona, znajdując schronienie w słowie odległej wspólnoty”²²⁴. Milczące obstawanie przy swojej prawdzie, jest zrazem gestem odmowy i afirmacji, odmowy adresowanej wobec prawa, które wyprzedza dyskurs mówiącego przypisując mu miejsce i afirmacji przyszłej, wirtualnej wspólnoty, dla której strukturalny przymus znaczącego będzie przewyciężony. Milczenie bohatera zamiast próbować przekroczyć granice zakreślone przez prawo mitu, a zatem dokonać transgresji, kreśli możliwość utopii; znosi prawo miejsca, poprzez wzbudzenie obietnicy „miejsca przyszłego”. Zawarta w utopijskim pragnieniu obietnica radykalnej inności nie daje się wyrazić w kategoriach immanencji, stąd milczenie, oprócz oporu, ma też aspekt strukturalny i temporalny: radykalnej obietnicy nie sposób sformułować w języku teraźniejszości; jedyną szansą przywołania heteronomii jest aporetyczny gest milczącego przywołania, z konieczności pustej ostensji. Jednak gest ten nie pozostaje bez konsekwencji; śmierć bohatera uczy wspólnotę sztuki nadziei. Przyszła wspólnota którą przywołuje ofiara tragiczna, utożsamia z widzami jego upadku, którzy, poruszeni jego przykładem, wraz ze zdolnością współczucia otrzymują dar języka i mowy: uczą się mówić poza prawem (które każdy akt wypowiedzi wpędza w krąg tego co możliwe i dostępne), poza zobowiązaniem immanencji: w imię tego co przyszłe. „W obliczu cierpień bohatera zbiorowość uczy się respektu i wdzięczności za słowo, którym obdarzyła ją jego śmierć- słowo, które wraz z każdym nowym zwrotem wydobytym przez poetę z legendy rozbłyskiwało jako nowy dar w innym miejscu”²²⁵. Jeśli spróbować jeszcze raz dookreślić mityczny demonizm, który Benjamin wielokrotnie próbuje opisać, to właściwą jego definicją byłaby niemożliwość wyobrażenia i wyrażenia inności. Levinas, pisząc o co Totalności, zamykającej się na wezwanie Innego, mógł mieć na uwadze ta sferę mowy i postrzegania, która krąży po kole zrozumiałego i stabilnego, ściśle ograniczając szanse na figurację, to sfera gdzie panuje blake'owski Urizen. Dlatego Benjamin przeciwstawia prawo języka; czyli dogmat zrozumiałości i denotacji, skazujący dyskurs na obracanie się jedynie w kręgu tego co bezpośrednio dostępne, od daru języka, niesionego przez śmierć bohatera, pozwalający na ekspresję nadziei, oczekiwania, lęku, pragnienia wobec tego przyszłe, niemożliwe, niewyobrażane; radykalnie inne.

Badając dwuznaczne formy obowiązywania, przejawiające się w postaci ambiwalentnego sacrum

²²⁴W. Benjamin: *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Przeł. A. Kopacki. Oprac. A. Lipszyc. Warszawa 20013, s. 130.

²²⁵Tamże.

prawnej normy, lub absolutnego, homogenicznego kontinuum dziejowego, Walter Benjamin nie przestaje zadawać pytań o przyczyny autonomizacji i alienacji, których śladem jest zanurzenie w doczesności. Poza wyjaśnieniami mistycznymi, opartymi o reinterpretację opowieści o wygnaniu z Raju, snuje on też świeckie objaśnienia. Głównych przyczyn panowania immanencji mitu upatruje Benjamin w kryzysie podmiotowości, którego elementami są: upadek tradycji i związany z nim, kryzys doświadczenia. Podmiot doświadczenia jest dlań „ja” narracyjnym, reaktywującym w sobie, w swojej wewnętrznej przestrzeni, mądrość przeszłości, budującym z elementów przekazu własną opowieść, opartą o epickie normy. Zasadą działania tak pojmowanej subiektywności jest mądrość, czyli obiektywny stan funkcjonowania dziedzictwa, którego jaźń, poprzez gest tworzenia własnej opowieści, jest żywotnym elementem. Doświadczenie stanowi spójny, konstrukt, w którym przeszłość i terażniejszość odwołują się do siebie i na siebie wpływają - nie jest martwym rusztowaniem faktów, niekiedy wskrzeszanych falą przypomnienia, ani emfatycznym pobudzeniem terażniejszego, wolicjonalnego subiectum, które wraz z każdym nowym przeżyciem, zrzuca z siebie bagaż przeszłości; tworzy żywotną opowieść, w której to, co minione zespala się z terażniejszością, jako proces do niej prowadzący, etap rozwoju, albo zapowiedź. Jednak nadejście nowoczesności położyło kres tak rozumianej ciągłości doświadczenia: objawiło się jako choroba tradycji i kryzys znaczenia, którym zawdzięczają swe istnienie nowożytnie widma religii (sakralne i demoniczne prawo), oraz teodycei (historiozofia postępu dziejowego). Radykalną diagnozę stanu wywłaszczenia i alienacji, daje Benjamin w liście do Gershoma Scholema z 12 czerwca 1938 roku: „U podstaw doświadczenia Kafki leżała jednak wyłącznie tradycja, której się poświęcił - nie żadna dalekowzroczność czy „dar jasnowidzenia”. Kafka wsłuchiwał się w tradycję, a kto nasłuchuje z wielkim wysiłkiem, ten niczego nie widzi. Wysiłek towarzyszy temu nasłuchiowaniu przede wszystkim, dlatego, że do nasłuchującego przedostają się jedynie bardzo niewyraźne dźwięki. Nie ma tu żadnej doktryny, której można by się nauczyć, ani żadnej wiedzy, którą można by pielęgnować. Rzeczy, które trzeba pochwycić w locie, nie są przeznaczone dla niczyich uszu.[...]W dziele Kafki mamy do czynienia z chorobą tradycji. Mądrość definiowano czasem, jako epicki aspekt prawdy. Tym samym mądrość określona zostaje, jako wartość tradycyjna: mądrość to prawda w jej hagadycznej spójności. I właśnie owa spójność prawdy została utracona. Kafka nie był bynajmniej pierwszym człowiekiem, który stanął w obliczu tego faktu. Wielu radziło sobie z nim, trzymając się mocno prawdy albo tego, co akurat za nią uważali, i z cięższym bądź lżejszym rezygnując z jej przekazywalności w tradycji. Prawdziwy geniusz Kafki polegał na tym, że on spróbował czegoś całkiem nowego, zrezygnował z prawdy, by utrzymać przekazywalność, element hagadyczny. Dzieła Kafki są ze swej istoty przypowieściami. Ich smutek i piękno

polegają jednak na tym, że musiały stać się czymś więcej niż przypowieściami. Nie kładą się skromnie u stóp doktryny, tak jak hagada kładzie się u stóp halachy. Podczas gdy kiedyś kuliły się posłusznie, teraz niespodziewanie podnoszą przeciw doktrynie potężną łapę”²²⁶. Kryzys, którego wyrazem jest dzieło Kafki, nie dotyczy aktualności objawienia, poręczenia prawa, ale tradycji, czyli granicy, przestrzeni pomiędzy objawieniem a człowiekiem, miejscem symbolicznej transmisji pomiędzy absolutem, a śmiertelną jednostką. Dla Benjamina tym miejscem „pomiędzy” była mądrość, pojmowana jako epicki aspekt prawdy, czyli opowieść. Mądrość to narracyjny aspekt dziedzictwa, baśń, legenda, hagada- coś, co odpowiada za żywotność, krążenie objawienia, „przekazywalność”. Przekazywalności i żywotności nie da się oderwać od obowiązywania; hagada wprawdzie spoczywa u stóp halachy, ale to również halacha jest od swego hagdycznego suplementu uzależniona; inaczej odsłania się niepełność prawa, pozbawionego umocowania w życiu dziedzictwa. Opowieść pozwala uczynić prawo stosowalnym, bez normatywnej powagi, czyniąc zeń żywotny składnik tożsamości podmiotu. Opowieść nie pełni jedynie funkcji symbolicznego medium pomiędzy objawieniem a podmiotem, ale pośredniczy również pomiędzy podmiotem a prawem, pojmowanym, jako ślad objawienia. Historia rozpuszcza demoniczny aspekt prawa, witalizuje go. Bez mądrości prawo staje się wieloznaczne, a co za tym idzie, totalne. Mądrość, z jednej strony pozwala na łagodne wejście w sferę prawa, z drugiej ratuje przed nim: oferuje jedyny sposób na bycie jaźnią przed prawem, na zachowanie prawdziwej osobowości - jest pamięcią, która nie pozwala ujawnić się, bezlitosnemu działaniu Sądu. Zachowując prawo, wybawia od winy, przywraca więź pomiędzy pustym, abstrakcyjnym elementem języka, a jego stroną konkretną, jest swoistym przypomnieniem Rajskiego języka prawdziwego podobieństwa. Anegdota, legenda, przekaz budują pomost między pojęciem a niemy, naturalnym bytem; zasypują alegoryczny rozdźwięk. Przywróceniu jedności towarzyszy zanik dwuznacznego sacrum i nienaruszalności granicy oddzielającej to, co święte, od tego, co świeckie: dokonuje się dzięki nieokreślonemu statusowi hagady: jako element folkloru, klechda, niekanonicza fantazja stanowi ona z natury element profanum, za drugiej strony pozwala na dostęp do prawa, wrysowuje życie w przestrzeń normy, nie na zasadzie ucisku, ale naturalnego otoczenia; prawo nie odróżnia się wówczas od powietrza tradycji, w którym wszystko trwa. W stanie upadku przekazu, kryzysu mądrości, prawo nawet jeśli działa, staje się nierozpoznawalne, nieodróżnialne od swego przypadku, norma wtapia w wyjątek, tylko w nim oznajmiając swe istnienie. Benjamin obserwuje kryzys przekazu z drugiej strony, „z wnętrza prawa”; jednak różnica widzenia jest kolosalna, na co wskazuje osobliwa

²²⁶ *Korespondencja Gershoma Scholema i Waltera Benjamina (wybór)*. Przeł. A. Lipszyc. W: G. Scholem: *Żydzi i Niemcy*. Przeł. M. Zawadowska, A. Lipszyc. Oprac. A. Lipszyc. Sejny 2006, s. 299.

dialektyka widzenia i słyszenia; dysproporcja między widzialnością prawa a słyszalnością tradycji. Tradycji można nasłuchiwać; występuje ona jako głos, który usłyszeć można przy szczególnym natężeniu: ten głos może przemawiać tylko do konkretnych uszu, potrzeba jednak szczególnych zdolności, żeby go doświadczyć. W przeciwieństwie do tego prawo, pojmowane, jako widzialna granica, brama albo sąd, jest zarazem otwarte i zamknięte dla wszystkich, nikogo nie odrzuca, ale też nikogo nie przyjmuje. Wołanie tradycji natomiast, usłyszane, napędza tego, kto tego dokonał, nieskończona błogością, między tym, co ogólne, a tym, co indywidualne mediuje owa szczególna zdolność, czyli subiektywny aspekt mądrości, podatność na trudny do usłyszenia głos. W świetle prawnej transparentności to, co poszczególne, staje się ogólne; subiektywna rana przeistacza się w przypadek, zyskuje powszechną widzialność i jawność. Potworność świata Kafki wynika stąd, że ukazał on typowo nowoczesny koszmar, którym jest utarta autorytetu, dziedzictwa. Bowiem kryzys doświadczenia, jaki zawiaduje subiektywną stroną choroby tradycji, sprawia, że zdolność do doznawania prawdy, do zachowania jedności podmiotu i spójności doznawanego świata, zostaje zapomniana. W takim zdegenerowanym, pokawałkowanym uniwersum, jedyną formą jedności jest archaiczny mit, ze swoimi dziwacznymi formami ucisku. Jak pisze Hannah Arendt: „Do „konsystencji prawdy” należało to - przynajmniej dla Benjamina, którego pierwsze próby intelektualne płynęły z absolutnie teologicznej inspiracji - że dotyczy ona pewnej tajemnicy i że jej wyjawienie ma charakter autorytatywny. Prawda, mówi Benjamin, zanim jeszcze, zaraz potem uświadomi sobie w pełni nieodwracalne zerwanie z tradycją i utratę autorytetu, nie jest „osłonięciem niszczącym tajemnicę, lecz objawieniem czyniącym jej zadość”. Jeśli owa prawda pojawiła się wśród ludzi w stosownym dla niej momencie historycznym - czy to jako grecka, dostrzegalna wizualnie, ukazująca się oczom ducha *a-letheia*, którą za Heideggerem rozumiemy jako „nie-skrytość”, czy to jako słyszalne akustycznie słowo Boga, jakie znamy z europejskich religii zakładających wiarę w objawienie - to właśnie charakterystyczna dla niej „konsystencja” uczyniła ją, by tak rzec, „poręczną”, a zatem umożliwiła jej przekaz: jako mądrość stała się „tradycyjnym dobrem”, a mądrość to nic innego jak konsystencja przekazywalnej prawdy. Innymi słowy: nawet jeśli prawda miałaby się pojawić w naszym świecie, to nie może wieść do mądrości, ponieważ nie posiada już cech, jakie mogłaby pozyskać jedynie dzięki powszechnemu uznaniu, że zachowuje ona swoją ważność”²²⁷. Arendt cytuje przedmowę z książki Benjamina o baroku, gdzie prawda zostaje ponadto określona, jako warunek wszelkiego doświadczenia: „Prawda trwa nie, jako opinia, którą określałaby empiria, lecz jako potęga dopiero kształtująca istotę tej empirii”²²⁸,

²²⁷H. Arendt: *Walter Benjamin 1892- 1940*. Przeł. A. Kopacki. Gdańsk 2007, s. 64-65.

²²⁸W. Benjamin: *O krytyce poznania*. Przeł. A. Kopacki. W: *Literatura.....Dz. Cyt*, s. 107.

Prawda jest więc obszarem otwarcia, w którym może zaistnieć możliwość doświadczenia; jej autorytatywność oznacza przede zdolność do udostępnienia i czynienia widzialnym tego, co empiryczne, jak i porządkowania, nadawania spójności i sensu doznaniom podmiotu. Obiektywność prawdy polega na jej ujednolicającej funkcji - zanik tradycji, która jest sposobem, na funkcjonowanie prawdy w niezbanionym świecie, oznacza nieuchronne rozczłonkowanie i atomizację doświadczenia. Należy jednak uważnie przyjrzeć się stosunkowi, w jakim pozostaje tak rozumiana prawda, do doświadczenia. Nie sposób przyznać jej stabilnej, transcendentalnej struktury, ani tym bardziej kojarzyć z jakimś bytem, który byłby istotą i podstawą odzwierciedlaną w doświadczeniu i tradycji - nadanie prawdzie takiej stabilizującej roli, niebezpiecznie zbliżałoby ją do mitycznych kategorii - rzucałoby na nią cień obowiązywania. Idąc za interpretacją Arendt, można by raczej rzec, że, prawda była źródłem przekazu, nie w sensie istoty, ale samej regulatywnej zasady przekazywalności, jej horyzont otwierał się w akcie opowiadania, a opowiadanie było czymś, co funkcjonowało jedynie w obrębie w ten sposób otwartego obszaru możliwości. Mądrość nie odpowiadała tylko za funkcjonowanie, społeczną modyfikację prawdy; jest ona jej istnieniem i życiem, prawdy samej w sobie, poza tak rozumianym, hagiadycznym formatem, pomyśleć nie sposób. Można by rzec, że stanowi ona treść mądrości, ale tylko w takim sensie, w jakim znaczenie, pojęcie jest treścią słowa - nie sposób pomyśleć go poza słowną szatą, rozdział pomiędzy treścią a formą wyrasta jedynie z zajęcia pewnej „referencjalnej” pozycji względem języka, w istocie, z punktu widzenia funkcjonowania dyskursu, możliwość pomyślenia treści jako autonomicznego bytu, który byłby wyrażany przez język, jest teoretyczną fikcją. Podobnie z prawdą; wyobrażenie, że dziedzictwo, przekaz i tradycja jedynie upowszechniają prawdę, która byłaby jakimś transcendentnym stanem, wcielającym się w formę opowieści, jest konieczną dla ciągłości dziedzictwa, sama dziejowość jest artykulacją prawdy, wybłyskuje ona jedynie w ciągłości przekazu i w modi mądrości, jest konstruowana przez ponawiającą się, narracyjną dziejowość. Używając języka eseju o języku, można powiedzieć, że prawda jest symptomem mowy upadłej, że skazana jest na historyczną, czasową strukturę. Prawda istnieje jako przekaz. Należy ona ponadto do ściśle określonego okresu historycznego, pojmowanego, jako epoka przekazu i ciągłości, era doświadczenia. Kiedy, wraz z nadejściem nowoczesności, ciągłość przekazu zastała utracona, zasada prawdy straciła ważność. Upadek tradycji oznacza przejście w inny „światoobraz” - epokę doświadczenia szokowego, niezdolnego do zbudowania ciągłości, i kodyfikacji mitycznej, oferującej, złudną normatywną totalność.

Fenomenologię „utruty doświadczenia”, zarysowuje Benjamin w eseju *Doświadczenie i*

ubóstwo²²⁹. Na początku, odtwarza sposób funkcjonowania tradycyjnej formy „konstruowania doświadczenia”, jaki wyznacza pozycja opowiadacza. Narrator jest dlań bohaterem czasów przed-nowoczesnych, gdy przekaz nie opierał się na informacji, ani na przeżyciu, ale na stosunku postawy opowieści, do fenomenalnej materii, z której została ona utworzona. Ta postawa była właściwą treścią przekazu, umieszczała ono pojedynczość narratora w horyzoncie dziedzictwa i tym samym, budowała zeń podmiot. Słuchacz opowieści, przyswajając sobie gest opowiadającego, uczestniczył w ciągłości dziedzictwa, które było żywą wymianą pomiędzy tym, co indywidualne, a ponad-osobową warstwą symboli. Jakby na poparcie dokonanej przez siebie waloryzacji aleteicznego statusu epiki, Benjamin zaczyna swój tekst od przypowieści: „W naszych czytankach znajdowała się baśń o starym człowieku, który na łożu śmierci zdradza synom, iż w jego winnicy ukryty został skarb. Wystarczy że pokopią. Zaczęli kopać, nie natknęli się jednak na żaden ślad skarbu. Gdy nadeszła jesień, winnica obrodziła jak żadna inna w tym kraju. A wówczas synowie zauważyli, że ojciec przekazał im pewne doświadczenie, nie w złocie tkwi błogosławieństwo, lecz w pilnej pracy. Takie doświadczenia, groźnie czy dobroduszenie, wpajano nam długo przedtem, nim zdołaliśmy: „Chłopcze, zobaczysz, że ktoś ci to powie”. „Przekonasz się na własnej skórze”. Dokładnie też wiadano, czym było owo doświadczenie: ludzie starsi przekazywali je młodszym. Mówiąc krótko, przekazywali je z autorytetem starości w przysłowiach; starcy bardziej gadatliwi przekazywali je w formie opowieści; niekiedy była to opowieść z dalekich krain, w gronie synów i wnuków”²³⁰ Doświadczenie funkcjonuje w duszy słuchacza jako gnoma, mądrość oświetlająca drogę życia. Nie ma w sobie nic osobistego, jest rodzajem monety, którą przekazują sobie poszczególne pokolenia. Ślad narratora w tym, co opowiedziane, jawi się jednak wyraźnie jako chwyt, zasada epickiej organizacji, sam gest podjęcia opowieści, poświadczany przez wiek i nobliwość narratora. Upodabnia to opowiadacza do rzemieślnika. „Nie zależy mu na przekazywaniu czystego samo w sobie tego, co się wydarzyło (co czyni informacja); pozostawia życiu narratora przekazywanie tego jako doświadczenie słuchaczom. W ten sposób ślad narratora przylega do niej, niczym ślad dłoni garncarza na powierzchni gliny”²³¹. Doświadczenie można nazwać znaczącym opowieści: stoi ono za aktem podjęcia narracji i jest tym, co zostaje z niej w umyśle słuchacza; w tym wypadku konstytuują je elementy świata oświetlone przez opowieść, która organizuje byt i czyni go zarozumiałym. Ciągłość tradycji i dziedzictwa polega, więc, na niesamodzielności słowa i powiedzianego w opowiadaniu; dopiero przenicowane przez

²²⁹Szczegółową egzegezę tego eseju i reinterpretację pojęcia doświadczenia u Benjamina i Adorna, znaleźć można w pracy: Martin Jay: *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Przeł. A. Rejniak- Majewska. Kraków 2008, s. 445- 508.

²³⁰W. Benjamin: *Twórca.....*Dz. Cyt. Tamże, s. 401.

²³¹Tamże,s.138.

przeżycie słuchacza, słowo nabiera wagi, umożliwia słuchającemu podjęcie własnej opowieści. Język nie obowiązuje; funkcjonuje w jedności, jaką tworzą narracja z przeżyciem, jedynie w cieniu opowieści chaos doznań zmienić się może w doświadczenie. Choć narracja nie zwiera w sobie nic osobistego, pozwala na pamięć; nie jest to jednak pamięć indywidualna, biograficzna, ale mądrość spajająca prawdę słowa z życiem słuchacza. Doświadczenie pojawia się na styku tego, co powiedziane w autorytatywnym przekazie i tego, co doznane, poręcza i wybawienia zdarzenia od przypadkowości i umieszczeniem je w ciągłości dziedzictwa. Nie jest to, jednak, martwe continuum, lecz, ponawiane w każdym akcie podjęcia opowieści, obcowanie indywidualnej, określonej osobowości, ze zbiorową pamięcią. Jednostka nie roztopia się przy tym w przeszłości, nie staje się nośnikiem przekazu; przez zetknięcie z autorytetem opowiadacza i potwierdzenie go w swoim życiu, zyskuje doświadczenie i pełną podmiotowość. Możliwość żywego, dialogicznego obcowania z dziedzictwem została wszak utracona, w wyniku korozji przekazywalności będącej zasadą konstituowania się podmiotu. W świecie „doświadczenia utraconego” zanika również zdolność i rytuał opowieści. „Gdzie się to wszystko podziało? Któż spotyka jeszcze ludzi, którzy potrafią porządnie opowiadać? Gdzież padają od umierających owe tak rzetelne słowa, przekazywane niczym pierścień z pokolenia na pokolenie? Komu pomocnie przychodzi dziś na myśl jakieś przysłowie? Któż choćby tylko podejmie próbę uporania się z młodością, odwołując się do własnego doświadczenia?”²³² Kres epoki doświadczenia wiąże się z pierwszą wojną światową; to niezdolność do recepcji przez europejską kulturę tego wydarzenia, stanowi przyczynę zaniku ram, w których możliwe było funkcjonowanie prawdy, jako dziedzictwa. Kryzys wojenny tworzy radykalną cezurę: oznacza ona początek właściwej nowoczesności i wyłonienie się nowego paradygmatu historycznego, którego podstawowym znakiem jest kryzys przekazywalności, a co za tym idzie, utrata zdolności asymilacji świata i artykułowania go w spójnej narracyjnej formie. Cóż, tyle przynajmniej jest jasne: doświadczenie popadło w niełaskę, i to w pokoleniu, które w latach 1914-1918 przeżyło jedno z najbardziej monstrualnych doświadczeń w historii świata. Być może nie jest to takie osobliwe, jak się wydaje. Czyż nie można było wówczas wygłaszać twierdzeń: ludzie wrócili z pola oniemiałi? Nie bogatsi, ubożsi o bezpośrednie doświadczenie. To, co dziesięć lat później rozlało się w formie powodzi książek wojennych, było wszystkim, tylko nie doświadczeniem płynącym z ucha do ucha. Nie, osobliwe to nie było. Albowiem nigdy doświadczenia kłamstw nie zostały ukarane gruntowniej niż doświadczenia strategiczne przez wojnę pozycyjną, doświadczenia ekonomiczne przez inflację, doświadczenia cielesne przez głód, moralne przez władców. Pokolenie, które jeszcze jeździło do szkoły tramwajem konnym, znalazło się pod otwartym

²³²Tamże.

niebem w krajobrazie, w którym nic nie pozostało niezmiennie poza chmurami, w środku, w polu sił destruktywnych prądów i eksplozji, drobne i ułamne ciało ludzkie”²³³. Na frontach i w okopach dokonała się całkowite wywłaszczenie podmiotu: przebieg i struktura tego kryzysu zostają opisane w retoryce szoku. Traumatyczne przeżycie przerasta, bowiem, recepcyjne zdolności dostępne świadomości. Jest to przede wszystkim kryzys języka - szok jest tak wielki, że artykulacja i oswojenie traumy nie mogą się dokonać. Wraz z nadmiarowością realnego, które nagle całkowicie rozrywa symboliczne ramy subiektywnej struktury świata, w obręb jaźni i jej armatury wtargnął, jako dominanta poniekąd odpowiadająca za jej bezradność i niemotę, paraliżujący strach przed unicestwieniem. Zmuszając wszelkie mechanizmy podmiotu do obrony, całkowicie uniemożliwił on tworzenie sensownych powiązań, pomiędzy punktowymi przeżyciami, mającymi charakter nagłych wstrząsów. Kultura opada z drżącej jednostki, pozostawiając ją nagą, czyniąc zeń jedynie ciało obsesyjnie chroniące się przed śmiercią. Niezwykle precyzyjnie opisuje to doznanie na początku, zrodzonej przecież w okopach pierwszej wojny światowej, *Gwiazdy Zbawienia* Franz Rosenzweig: „Człowiek jak robak może skryć się w fałdach nagiej ziemi przed nadlatującym pociskiem nieubłaganej śmierci; może tam odczuć z nieuniknioną siłą to, czego nigdy nie odczuł:, że jego ja, gdyby umarł, byłoby tylko bezosobowym to, i dlatego całym krzykiem, który tkwi jeszcze w jego gardle, może wykrzyczeć swe ja przeciw nieubłagalności zagrażającej mu także tym niewyobrażalnym unicestwieniem[...]”²³⁴ Zredukowana przez lęk i niemożliwy do absorpcji szok jednostka traci subiektywność i kulturową określoność, zostaje zredukowana do zasady samozachowania; jest to konsekwencją zaniku sensownych mediacji między cielesną recepcją wydarzenia, a językiem. Język ujawnia swą niezdolność do asymilacji traumy; cała kulturowa sublimacja okazuje się kłamstwem a jedynym możliwym stosunkiem do jej symboli i generowanych przez nią form jest demaskacja. Rolę narzędzia defamiliaryzacji pełni niemota świadka. Niezdolność tego, który przeżył do zaświadczenia, jest najdobitniejszym dementi dotychczasowej formy funkcjonowania prawdy. Tradycja, która jest zasadą wszelkiej przekazywalności, staje się martwym zestawem matryc gatunkowych, które, oniemiałej i przerażonej jednostce, nie są w stanie nic zaoferować. Ponieważ funkcja świadomości ogranicza się tylko do obrony, a czasowość do punktowego, szokowego, czysto teraźniejszego doznania, możliwość zbudowania spójnej tożsamości, opartej o jednostkową i ponadindywidualną pamięć, wydaje się utracona. Przebieg tego procesu opisał Benjamin w późniejszym eseju o Baudelaire, umieszczając go wszak w inny kontekście i używając określeń psychoanalitycznych: „Im większy udział czynnika szokowego we

²³³Tamże, s.401-402.

²³⁴F. Rosenzweig: *Gwiazda Zbawienia*. Przeł.T. Gadacz. Kraków 1998, s. 51-52.

wrażeniach, tym bardziej niezbędna musi być świadomość ochrony bodźcem; im większy sukces, z jakim się działa, w tym mniejszym stopniu bodźce wnikają doświadczenie, tym bardziej wypełniają one pojęcie przeżycia. Być może specyficznego dokonania odpierania szoku można ostatecznie upatrywać w tym: wskazanie incydentowi precyzyjnego momentu czasu w świadomości kosztem integralności jego treści. Byłoby to szczytowe dokonanie refleksji. Czyniłaby ona z incydentu przeżycie. Gdyby do tego nie doszło, pojawiłby się zasadniczo radosny czy (najczęściej) zaakcentowany brakiem rozkoszy strach, który według Freuda sankcjonuje niezadziałanie obrony przed szokiem”²³⁵. Nowa, defensywna forma podmiotu, ogranicza swoje działanie do wzmacniania struktur obronnych i ograniczania nadmiernych pobudzeń. Jedną z form tej obrony jest czasowość przeżycia. Wprawdzie incydent wywołujący szok zostaje zarejestrowany i temporalnie określony, jednak dokonuje się to kosztem jego treści; czasowa rama zostaje przeistoczona w ciąg przegród, odgraniczających faktyczność postrzeżeń, od nadmiernego pobudzenia. Jeśli przemiana incydentu w przeżycie się nie dokona; pozostaje strach, wrażenie przerwania osłony, nieświadoma, absorpcja. Podmiot, z jednej strony, redukuje swoją świadomość do wypłukanego z treści ciągu punktowych terażniejszości, z drugiej zaś, do nieokreślonych okresów podatności na działanie bodźca. W takiej, ograniczonej do rudymentów, formie subiectum, jakakolwiek aktywność narracyjna, zdaje się być wykluczona. Kryzys opowieści sygnalizuje wyłonienie się „nowego barbarzyństwa”- wyalienowanej, czysto odbiorczej jednostkowości, której cechy szczególne stanowią eklektyzm i częstkowość: między odseparowanymi, ściśle sfunkcjonalizowanymi dziedzinami przedmiotowymi nie zachodzi żadna mediacja, a widma duchowości wyrwane ze swojego naturalnego kontekstu oferują narkotyzujące techniki pobudzające, swoiste atrapy autentycznego doświadczenia. „Na skutek tego niesłychanego rozwoju techniki ludzie zostali dotknięci całkiem nową formą ubóstwa. Jego odwrotną stroną jest przytłaczające bogactwo idei związane z ożywieniem astrologii i mądrości jogi, Christian Science i chiromancji, wegetarianizmu i gnozy, scholastyki i spirytyzmu, które weszły pośród ludzi, czy raczej na nich spadły. Albowiem nie mamy tu do czynienia z autentycznym ożywieniem, lecz z galwanizacją. Trzeba tu pomyśleć o wspaniałych obrazach Ensora, na których ulice wielkich miast: karnawałowo przebrane mieszczuchy, pobielone mąką, wykrzywione maski, na czołach korony ze świecidełek, w nie dający się przejrzeć sposób snują się po ulicach. Obrazy te nie są zapewne aż tak bardzo odzwierciedlaniem przeraźliwego i chaotycznego renesansu, z którym tak wielu wiąże swe nadzieje. Ale to tutaj przejawia się w sposób najbardziej dobitny: ubóstwo naszego doświadczenia to tylko część owego wielkiego ubóstwa, które znowu otrzymało oblicze tak ostre i precyzyjne jak twarz średniowiecznego

²³⁵W. Benjamin: *Twórca.....* Tamże, s.141-142.

żebraka. Cóż jest bowiem warte całe wykształcenie, jeśli nic nas nie wiąże z doświadczeniem? Dokąd nas zaprowadzi sytuacja załgania czy wypaczania, jak aż nazbyt wyraźnie widać w owym potwornym miszmaszy stylów i światopoglądów minionego wieku, jeśli nie musimy uznać za godne naszego honoru przyznanie się do naszej nędzy? Tak, wyznajemy: ubóstwo doświadczenia to nie tylko ubóstwo doświadczeń prywatnych - to również ubóstwo doświadczeń ludzkości. A tym samym nowy rodzaj barbarzyństwa. Barbarzyństwo? W rzeczy samej. Mówimy to, by wprowadzić nowe, pozytywne pojęcie barbarzyństwa. Gdzie bowiem prowadzi ubóstwo doświadczenia barbarzyńce? Prowadzi go do zacyzania od początku; do zacyzania od nowa; do zadowalania się tym, co małe; do tworzenia z tego, co małe i do niespoglądania przy tym ani w lewo, ani w prawo”²³⁶. Zagubienie nowoczesnego człowieka wiąże się nie tyle z samym rozwojem techniki, ile z niemożnością mentalnego zapanowania nad nią. Nowoczesność stanowi erę przyspieszenia, która stopniowo przekreśla dotychczasowe formy akumulacji doświadczenia; kres i ubóstwo są efektem niewystarczalności tradycyjnych narracji wobec chaosu współczesności. W takim otoczeniu, niemożliwe jest przywrócenie tradycji: psycho-dymaika modernistycznego przełomu wymaga, dostosowanego do demistyfikujących form mechanizacji i technicyzacji, treningu kulturowego, efektem, którego, ma być redukcja wyobraźniowego balastu. Podmiot wyplukany ze znaczeń, „ja” jako idealny element masy, staje się dodatkiem do maszyny. Ubóstwo jawi się jako forma adaptacji. Również duchowość, nie tyle wyzbyta normatywnej i dogmatycznej zasady, ile przemieszczająca ją w stronę czystego zaspokożenia, służy jedynie intensyfikacji mentalnej, wzmożeniu poczucia natychmiastowego uczestnictwa i zmniejszeniu poczucia wyobcowania. Duchowość staje się fantazmatycznym uzupełnieniem nowoczesnego ujarzmiania, przystosowującym „ja” do cząstkowości. Wszelkie formy spirytualizmu i chiromancji poświadczą rozbitcie doświadczenia na cząstkowość przeżyć, co pozwala na idealne uczestnictwo w strukturze świata, opartej o parcelację i autonomię poszczególnych obszarów badawczych, egzystencjalnych i percepcyjnych. Krytyka Benjamina koresponduje z opisem urzeczowienia Georgy Lukacsa, czy z charakterystyką technologicznego wymiaru „zapomnienia Bycia” wyrastającego z „spełnienia metafizyki”, dokonaną przez Heideggera. W tekście Benjamina brak jednak jakichkolwiek akcentów restauracyjnych. Podaje wprawdzie przykłady rewolucyjnych artystów: Paula Klee, Brechta i Scheerbarta, jednak są oni jedynie wyrazicielami owego ubóstwa: ascetyczna figuracja Klee, szklane powierzchnie Scheerbata, czy ubogi teatr Brechta stanowią estetyczny efekt redukcji; minimalizm i przejrzystość, ścisła funkcjonalność tworzą wizualne otoczenie dla ostatecznej deziluzji. Kolejny wymiar zaniku tradycji ma miejsce w przebraniu chłodu i trzeźwości - zasadniczych form

²³⁶Tamże, s. 402.

wyrazu defensywnej subiektywności. Kultura staje się polem zmniejszania napięcia rzeczywistości: osłabia swój referencjalny wymiar i funkcjonuje jako kapsuła ochronna. Bowiem era doświadczenia nie tylko zanikła, ona została skutecznie wyegzorcyzmowana. Zimne, szklane powierzchnie i oschłe linie są wyrazem nowoczesnego lęku przed traumatycznym doznaniem. „Ubóstwo doświadczenia: nie trzeba tego rozumieć w taki sposób, że oto ludzie tęsknią za nowym doświadczeniem. Nie, oni pragną uwolnić się od doświadczeń, tęsknią za środowiskiem, w którym swe ubóstwo, zewnętrzne i, ostatecznie, także wewnętrzne, mogliby wyrazić w sposób tak czysty i wyraźny, że powstałoby dzięki temu coś przyzwoitego”²³⁷. Minimum świadomości w erze wywłaszczenia, oznacza uczynienie szczególnie wyraźnym faktu odarcia. Nowoczesność nie jest erą eksplozywną, nie poprzedza jej żaden wzrost poznania, lecz stopniowe wygaszanie i wymazywanie „ja”. Zamiast relacji społecznych pozostaje technika, budująca jedynie mechaniczne i narzędziowe powiązania, a niezdolność do wchłonięcia nieskoordynowanych i nadmiarowych bodźców oraz brak kulturowego zaplecza uniemożliwiają skonstruowanie tożsamości i sensownej reakcji na chaos świata. Bezradność indywiduum w pustym uniwersum, rozdartym między administrowaną i mechanistyczną totalnością zbiurokratyzowanego państwa, a dwuznacznymi formami sacrum, oddartymi ze znaczenia, zmienia podmiot w „nagie życie”, niezdolne do sprzeciwu wobec władzy, idealny obiekt mitycznych urządzeń. Wydawałoby się, że ten nihilistyczny obszar nie zwiera w sobie perspektywy zbawczej, że zanurzenie w immanentnych strukturach jest ostateczne. Jednak przykład Kafki z listu do Scholema, oferuje ślad idei ocalającej. „Dzieło Kafki to elipsa, której dwa bardzo od siebie odległe ogniska wyznaczone są przez doświadczenie mistyczne (jest to przede wszystkim mistyczne doświadczenie tradycji) oraz doświadczenie mieszkańca nowoczesnej metropolii. Gdy mówię o doświadczeniu mieszkańca nowoczesnej metropolii, łączę ze sobą kilka różnych rzeczy. Mówię tu, z jednej strony, o obywatelu nowoczesnego państwa, który wie, że jest zdany na łaskę gigantycznego aparatu urzędniczego. Działaniami tego aparatu kierują instancje, które pozostają nieokreślone dla organów wykonawczych, nie mówiąc już o tym, kogo owe działania dotyczą[...]Z drugiej jednak strony, mówiąc o mieszkańcach nowoczesnej metropolii, mam też na myśli ludzi współczesnych dzisiejszym fizykom.[.....]Prawdziwe szaleństwo Kafki, w precyzyjnym sensie tego słowa, polega na tym, że ów świat najnowszych doświadczeń dociera do niego właśnie za pośrednictwem tradycji mistycznej. Oczywiście stało się to możliwe jedynie za sprawą katastrofalnych wydarzeń w obrębie samej tej tradycji. Krótko mówiąc, idzie o to, że jeśli jednostka (nazwiskiem Franz Kafka) miała stanąć w obliczu tej rzeczywistości, która rzutowana w sferę teoretyczną przybiera

²³⁷Tamże, s. 404.

dla nas postać na przykład świata współczesnej fizyki, a rzutowana w sferę praktyczną - postać techniki wojennej, najwyraźniej trzeba się było odwołać aż do sił owej tradycji. Chodzi mi o to, że jednostka nie może już w zasadzie doświadczyć tej rzeczywistości, a świat Kafki - pod wieloma względami tak pogodny i przepełniony aniołami - jest precyzyjnym dopełnieniem jego epoki, która szykuje się do likwidacji olbrzymich mas mieszkańców tej planety. Z doświadczeniem, które odpowiada prywatnemu, jednostkowemu doświadczeniu Kafki, masy zetkną się zapewne w chwili swego unicestwienia”²³⁸. Kafka może zaświadczyć o kryzysie tradycji, dzięki zajęciu miejsca w samym sercu katastrofy, jaka stała się jej udziałem. Dzieło to, kotwicz się w samym pęknięciu, w luce, w wyrwie naznaczającej tradycję i czyniącej ją niewydolną. Kafka „doświadcza” w pełni niemożliwości doświadczenia i niewydolności tradycji, umieszczając swoje pisanie w punkcie ich kolizji i indyferencji, w pustce pomiędzy językiem a chaosem nowoczesnej rzeczywistości. To rozbicie i pęknięcie, musi być pojmowane, jako zagłada. Bowiem masy nie dostrzegają swego ubóstwa, zanurzone w naturalnym byciu w mocy prawa. Jedynie świadomy własnej niemoty, jedynie оголоcony patrzący w twarz własnemu оголоczeniu, może dać wyraz rozbiciu i częstkowości. Ocalenie ze strony tradycji przyjdzie dopiero wtedy, kiedy ujrzy się jej ruinę, wcieli się ją w martwy ciąg znaczeń, kiedy zetknie się z jej milczeniem. Z drugiej strony, w horyzoncie tego rozpadu, należy zobaczyć technologiczny przepych i dyskursywny chaos nowoczesności; jej nadmiarowości i niepojmowalności doświadczyć w świetle rozpadu prawdy. Wtedy, jakaś śladowa relacja z tradycją, może zostać nawiązana; nie w sferze obowiązywania, które zanurza podmiot w funkcjonalności оголоconej ze znaczenia, ale w korozji i rozpadzie tradycji, która znaczy w unicestwieniu, która czyni podmiot świadomą prawnej przemocy i unicestwiającej mocy, nieosłoniętej przez żadną symbolikę. Kafka doznając niemożności znaczenia, świadczy o nieskuteczności wszelkiego opartego na przemocy i sakralnej ambiwalencji porządku, wyzwala sens od jego demonicznej, suplementarnej formy, opartej na strukturze obligacji. Percepcja współczesności, jako katastrofy, otwiera na półcień, przesmyk, między martwą tradycją, a niepojmowalną rzeczywistością, otwiera na wymiar zbawienia, które jest auto-redukcją, bowiem to właśnie wygaszenie, destrukcja i wymazanie są właściwą formą umknienia prawu. Brak doświadczenia i ubóstwo świadczą o niegdysiejszej pełni, nie pozwalają na ostateczne zanurzenie w funkcjonalnym uniwersum. Paradoksalnie, jedynie rozdarcie, ubóstwo i brak pozwalają na pewną namiastkę ocalenia: u kresu niemoty majaczy możliwość jakiejś artykulacji, doświadczenie funkcjonuje jeszcze w swoim zaniku, w swoim zaprzeczeniu, jest formą własnej niemożliwości i jako brak może zespalać. Dlatego Kafka nasłuchuje „głosu tradycji”, bowiem, jedynie w horyzoncie

²³⁸Korespondencja.....tamże, s. 298

oczekiwania, może pojawić się rodzaj zerowego języka, oczyszczonej mowy, która wprawdzie nie wyrazi tego, co niewyraźne, nie zbuduje połączeń pomiędzy oddzielnymi od siebie wypami nieredukowalnych momentów, ale zaoferuje doświadczenie nieobecności i kresu, które jest cienką jak włos linią chroniącą przed nicością stojącą za obowiązywaniem mitycznego prawa. Bowiem tak jak prawo działa, pomimo zaniku legitymizacji, zmuszając bezradne życie do trwania w winie, tak tradycja majaczy we własnym zaprzeczeniu, dając jednostce namiastkę znaczenia i autotomii, nawet, jako świadomość kruchości i niewydolności języka. Tak oto w zamienionej w ciąg ruin przestrzeni dziejów, pojawia się Anioł historii.

(Nie)zapomniane

Poza świadomą władzą przypomnienia, odpowiadającą za to, co powszechnie wiążemy z tożsamością i zdolnością do bycia-dysponentem własnej historii, istnieje też inny, niesamowity modus pamięci, wobec którego literackie i filozoficzne języki pozostają na ogół bezradne. Funkcjonuje ona w topologicznie nieokreślonym, widmowym eonie jako pamięć bez podmiotu, obiektywna i materialna, którą trudno jednak, bez popadania w infantylny animizm, przypisywać rzeczom. Jej wyzwolicielem jest dziwaczne uczucie odnalezienia bez utraty, kiedy jakiś zapoznany i bezużyteczny element świata apeluje w niewytłumaczony sposób do naszej władzy rozpoznania, choć żaden element naszej świadomej biografii, ani też bieg podświadomych skojarzeń, nie pozwalają nam wziąć zań odpowiedzialności, czy stosownie zareagować na wymaganie, dotyczące nas w tak niespodziewany i apodyktyczny sposób. Spotkanie z tym, co (nie)zapomniane, łączy wiele powierzchownych podobieństw z religijnym nawiedzeniem, aczkolwiek jego czysto świecki charakter stanowi rodzaj a zagadki, w przypadku której niewiele dają bezkrytyczne odwołania do języka teologii. W przeciwieństwie do tradycyjnej pamięci biograficznej, nie oferuje narracyjnych armatur, zawiadujących tożsamością podmiotu, nie ma też charakteru anamnestycznego, jak proustowska *memorie involontaire*. Jeżeli ważyć na nazwanie charakteru, formy jaką świat przybiera w jej uścisku, to można by mówić o czystej pamiętliwości, czy też niezbywalności bytu - własności, która skazując go na zapomnienie, czyni go tym samym nie- obojętnym, niemożliwym do ominięcia: rzeczywistym. Owa rzeczy-wistość i nie-zbywalność, to stan na pograniczu bytu i niebytu, odznaczający się intersubiektywnie wiążącym charakterem i materialnością charakterystyczną dla jawy, jak również irytującą uporczywością sennych koszmarów. Stan pamięci niemożliwej, albo żałoby bez utraty, można nazwać (nie)zapomnianym, jeżeli zgodzimy się określać w ten sposób nie tylko to, co na zawsze wypadło z języka i świadomości, co trwa poza możliwością jakiegokolwiek symbolizacji, w

hadesie pomiędzy bezużytecznością a unicestwieniem, ile również nie- przedmiot, który wychodząc z użycia, pozwala na całościowy ogląd całej ekonomicznej i symbolicznej cyrkulacji znaczenia. Rzecz musi zostać zapomniana w procesie swojej używalności, wytrawiona i na trwale przysposobiona do roli przedmiotu. Rzecz egzystuje jako biała plama, niewidoczny punkt, wokół którego krąży konstytutywna ślepotą ego; ciąg luster, odbijających widzialne i oświetlone miejsce nieświadomości, prezentujące się uwadze tylko wtedy, gdy odbijające taflę pękną.

W eseju *Zadania tłumacza* Benjamin rzuca, niby mimochodem, uwagę, która może okazać się kluczowa dla określenia statusu ontycznego tego co niezbywalne, czy niezapomniane: „[...]należy zwrócić uwagę, że pewne pojęcia relacyjne zachowują swój sens, może wręcz swój sens najgłębszy, gdy nie odnosi się ich od razu wyłącznie do człowieka. I tak na przykład wolno mówić o niezapomnianym życiu czy niezapomnianej chwili, nawet gdyby wszyscy ludzie o nich zapomnieli. Gdyby mianowicie ich istota wymagała tego, by o nich nie zapomnieć, predykat ten nie byłby fałszywy, lecz stanowiłby pewien wymóg, którego ludzie nie spełniają, a zapewne także wskazówkę odsyłającą do sfery, gdzie byłby spełniony: do pamięci Boga”²³⁹. Słownictwo, którego używa W.B., w ramach naszej na wskroś relatywistycznej *episteme* zdaje się być niepokojąco esencjalistyczne²⁴⁰. Wspomnienie o „wymaganiu istoty”, całkiem niezależnej od poznania, trąci wręcz przed-nowoczesnym realizmem. Nasuwający się w tym momencie wgląd na teologiczne inspiracje towarzyszące W.B. na każdym etapie jego myślenia, niczego w istocie nie rozwiązuje. „Wymaganie istoty” dotyczące pozostania przez rzecz, osobę, zdarzenie niezapomnianym, któremu nie jest w stanie sprostać ludzka pamięć dotyka czegoś bardziej podstawowego: skończoności istnienia. Przygodność, niepełność i kruchość bycia, skazująca je nieuchronnie nie tylko na zapomnienie, ile na całkowite i bezpowrotne unicestwienie, wręcz domaga się pamięci, która nie dzieliłaby z rzeczami pamiętanymi śmiertelnego wyroku; której nie dotykałby skończoność. Uczynienie z pamięci cechy wyłącznie poznawczej i zespolenie jej z ludzkim ego, odbiera jej trwałość i ocalający charakter: zapomnienie jest, mówiąc po heglowsku, prawdą skończonej pamięci. „Pamiętliwość” i „wymagalność” pełnią w ramach tego scenariusza ontologicznego funkcję zbawczą, są rodzajem wezwania o ocalenie. Jeżeli pamięć ma być prawdziwym zachowaniem, a nie jedynie tymczasowym zatrzymaniem w polu uwagi, to musi jej przysługiwać transcendentna legitymizacja. Paradoksalnie, sama przygodność immanencji domaga się absolutu, nie jest to

²³⁹W. Benjamin: *Konstelacje...*, s.24

²⁴⁰O rzekomym „esencjalizmie” Benjamin pisał również Adam Lipszyc, w swoim odczytaniu eseju *Zadania tłumacza*. Zob. A. Lipszyc: *Skorupy języka (Zadanie tłumacza)* w: tenże; *Sprawiedliwość na końcu języka*. Kraków 2012, s. 69 – 111.

jednak gwarant wiecznego trwania, lecz adresat apelu o oddalenie wyroku skazującego na anihilację; jest to absolut adwentystyczny, słaby i kierowany zasadą nadziei. Niedomknięta natura dziejów domaga się ocalenia; ta „słaba teologia” pragnie odwrócenia pamięci będącej w istocie zapomnieniem w zapomnienie będące pamięcią. Sama racjonalna świadomość granic archiwum i kruchości świadectw nie wystarczy.

Przemiana pojęcia „niezapomnianego” z cechy epistemicznej w ontyczną, odrywa je od świadomości, związując ludzka historię z „pamięcią Boga”. Nadaje to pamięci zupełnie inny charakter i inną formę działania, przywodzi na myśl Kantowskie „idee regulatywne”. Jednak to nie sama obiektywność „niezapomnianego” zostaje wzmocniona, ile jego „niesamowity”, nieludzki charakter. Benjamin nie poprzestał bowiem na flircie z słabą teologią „wymagalności”; zbyt świadomy był konsekwencji „obiektywizacji” niezapomnianego. Poszerzając granice archiwum, cedując jego kompetencje i wydolność z ludzkiej pamięci na „pamięć” Boga, dotykamy warstwy nieuchronnie traumatycznej i trudnej do opisanego, powołujemy do istnienia wirtualny eon „tego co zachowane”, osobliwe miejsce wiecznego spoczynku wszystkich bytów. Takie wyobrażenie może nieść w sobie rajske konotacje, bardziej jednak prawdopodobne jest skojarzenie z hadesem lub szeolem; rezerwatem widm, albo poczekalnią umarłych istot. Nie sposób bowiem tej sfery ograniczyć, ani w aspekcie przestrzennym, ani ontologicznym; do owego hadesu/raju może trafić wszystko, każdy przedmiot każde chwila, każdy element; również rzeczy niewydarzone, nieważne i słusznie zapomniane. Wprawdzie w eseju *Zadania tłumacza* Benjamin zakłada, że jedynie prawdziwe „niezapomniane” przedmioty, chwile i życia ocaleją w pamięci Boga, jednak w późniejszych pismach nie jest już tak naiwny. Nie można bowiem odwołania do „pamięci Boga”, ani wymaganiu ocalenia nadawać kryteriów preferencji, inaczej straciłyby one sens. Jakiegokolwiek próba wyznaczenia granic operacji ocalenia i zachowywania owocowałyby pojęciową sprzecznością, na powrót cedując nadzór nad archiwum na skończoną ludzką jaźń. Dlatego wszystko, absolutnie wszystko, musi zostać zapomniane, albo nic nie może ulec zapoznaniu. W obietnicy czai się groźba, a pole niezapomnianego przeistacza się w gigantyczny śmietnik, chaos, pierwotną otchłań. Przypomina to dyskusję z platońskiego „Parmenidesa”, czy należy założyć idee włosa czy wszy. Bardziej niż porównanie do raju czy hadesu, pasuje w tym kontekście analogia do nieświadomości: wielkiego magazynu śladów pamięciowych pozbawionych kontroli podmiotu; wielkiego naczynia, w którym wszystko zostaje przechowane, tablicy na której wszystko się odciska. Odrywając niezapomnienie od podmiotu, cofamy się w archaiczną strefę; w ponadindywidualne obszary niedokształconej, bądź niewchłoniętej przez zasadę rzeczywistości materii. Na podobne bagna

natrafia W.B. u Kafki: „To, co zapomniane, nie ma nigdy charakteru czysto indywidualnego-wraz z tym rozpoznaniem stajemy przed kolejnym progiem kafkowskiego dzieła. Wszystko, co zapomniane, miesza się z poznaniem właściwym sferze przedświatowej, wchodzi z nim w niepewne, zmienne związki, płodząc coraz to nowe twory”²⁴¹. Najbardziej osobliwą cechą tej bagnistej sfery jest, obok jej amorficzności, płodność. Benjamin pisze, że zapomnienie „miesza się z poznaniem właściwym sferze przedświatowej”, a zatem, iż sięgając w kierunku zapomnianego, nieuchronnie zbaczamy z toru, błądzimy w kierunku początku. Jednak nie chodzi tutaj o dotknięcie genezy; raczej o wtórną płodność nieświadomości, nie poddaną cenzurze ego. Miejsce to mieści się wprawdzie całkowicie poza jurysdykcją naszego poznania, najbardziej nieludzkie niż natura, z drugiej strony jednak, przez medium zapomnienia, dotyka nas bezpośrednio, stając się cechą naszego nieświadomego wyposażenia. Trudno tu jednak wskazywać na jungowską zbiorową nieświadomość; chodzi raczej o nieświadome zewnątrz naszej jaźni; jej u-miejscowienie, całkowitą deterytorializację. Przypomina to bataillowskie eksperymenty: próby opisu ciemności którą penetruje ślepe odwrócone od światła oko, jamy gałki ocznej. Podobnie jest ze sferą przed-światową; to niewidoczny obszar wewnątrz widzenia i niepojmowalny wymiar pojęcia; substrat. Nie sposób umiejscowić tego terytorium, ani wyznaczyć jego granic, jest ono bowiem samą pozycyjnością, materialną możliwością wyznaczenia obszaru, odróżnienia „tam” od „tu”. Jego niezbywalność najlepiej oddaje owo aporetyczne utożsamienie zapomnienia z pamięcią: tam wszystko się zachowuje i nic nie przemija, bowiem podziały czasowe i przestrzenne nie mogą się zbliżyć do tej strefy. Zawsze kiedy używamy znaków, kiedy kategoryzujemy dzielimy i ustawiamy coś się zachowuje; neokantyści nazywali to transcendentną granicą poznawalności; jest tym co pozostaje po odjęciu wszystkiego, resztką z każdego podziału. Możemy, za Jacquesem Derridą nazwać to przed-światowe nie-miejsce *chorą*²⁴²; To dziwne nie-miejsce poza granicami zrozumiałego i mapowanego ludzkimi kategoriami semantycznego uniwersum, którego nie dotyczą cezury i podziały, gdzie lądują przedmioty i istnienia wygnane z ludzkiego świata. Zapomniane nie ginie, lecz dzięki przysługującej im „pamiętliwości” oscyluje na granicy logosu.

Dla W.B. (Nie)zapomniane przybierało postać garbatego ludzika, towarzyszącego mu przez całe dzieciństwo niczym cień albo sobowtór: „Gdziekolwiek się pojawił, ponosiłem stratę. Stratę, której rzeczy się wymykały, aż z ogrodu po roku zrobił się ogródek, z mojej izby izdebka, a z ławki ławeczka. Kurczyły się, jakby wyrastał im garb, który teraz na bardzo długo wcielał je w

²⁴¹W. Benjamin: *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*. W: Tenże: *Konstelacje...*, s. 249.

²⁴²Por. J. Derrida: *Chora*. Przeł. M. Gołębiowska. Warszawa 1999.

świat ludzika. Ludzik wszędzie mnie wyprzedzał. Uprowadzając mnie stawał mi na drodze. Poza tym jednak nic mi nie robił, szary rządca, tyle tylko, że od każdej rzeczy, do której się zabrałem, egzekwował połowę na koszt zapomnienia”²⁴³. Strata, którą powodował garbusek zdawała się równie znikoma jak on sam, jednak na głębszym poziomie, dotykała samych rudymentów bycia. Garbatego ludzika przyciągało niewidoczne promieniowanie, widmo nie-przynależności rzeczy do formy przedmiotu, jednak tym razem, inaczej niż w przypadku numereli, stawką nie była transgresja, lecz zatrać. Podstępna natura dokonywanych przezeń działań, ujawnia się zwłaszcza gdy zważyć na niepozorny charakter rabunku, jakiego dokonuje na świecie W.B.; ta mimikra sprawia, że nie można przed nim umknąć. Garbusek nieustannie zagradza drogę, odbierając trybut i daninę na rzecz co stracone; oznacza to umniejszenie, ale i niewidoczną skazę. W przeciwieństwie do nietzscheańskiego ostatniego człowieka, garbusek nie tylko zdrabnia, ile nadaj rzeczom horyzontalność, „garb” który tylko pozornie ułatwia zadanie; tak dalece posunięta niepozorność czyni nas kompletnie bezradnymi. Skaza, garb, rana; poblask który odbiera rzeczy nie tylko pamięci podmiotu, ale i jego zapomnieniu: to trudne do uchwycenia” otwarcie przedmiotu, rodzaj naznaczenia, która nie przychodzi z zewnątrz, lecz tkwi w materii bycia. Mówienie o rzeczach, posługiwanie się nimi jako narzędziami, badanie ich, czynienie ich przedmiotami wszelkiego rodzaju dyskursów, zawsze pozwala czemuś z nich umknąć, czemuś małowemu, nieważnemu, ale w jakiś sposób konstytutywnemu; „obchodzenie” się z rzeczą niewiele się różni od omijania jej w nieuwadze, bądź lekceważenia jej²⁴⁴. Zawsze „coś” zostaje, i to „coś”, dla nas zawsze jest niczym; to nie kwestia iluzji władzy, ale możliwości optycznych. Dlatego zdrobnienie jest nie tyle „pomniejszeniem” rzeczy, ile ich nazw. Garbusek zatrzymuje to wszystko, czego nie dotyczą nasze nazwy i określenia. Niewyraźalna epifania, jak można się domyślić, zanika w otchłani gadaniny: to, co zapomniane w rzeczach dotyka niepamięci języka. Dla W.B., któremu Garbusek nieustannie towarzyszył, oznaczało to stan archaicznej niezależności, wbudowanej w materię alergii na bycie nazwanym, manifestującej się w grymasach cichego buntu, oporu wobec aktów woli, niewidzialny napis: „nie należymy do ciebie”. Tylko dziecko ma potencjał do nieignorowania go. Dlatego garbuska trzeba starannie omijać, jeśli pragnie się zachować władzę nad językiem i najbliższym otoczeniem, wymazać, jak innych wymyślonych towarzyszy chłapiących lat. (Nie)zapomniane zawsze może jednak powrócić: to upiorna nieustępliwość, „skaza” ukrytą w tym co niepozorne. Garbusek odbiera rzeczy świadomości i zamyka je w sferze tego, co nieskończenie małe i podstępnie skryte. Na

²⁴³W. Benjamin: *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2010, s. 195.

²⁴⁴Na temat fenomenologii zbierania i obchodzenia się z przedmiotami por. M. Sommer: *Zbieranie*. Przeł. J. Merecki. Warszawa 2003. O kolekcjonowaniu nowoczesnym, również w odniesieniu do Benjamin, zob. B. Frydryczak: *Świat jako kolekcja: próba analizy estetycznej analizy nowoczesności*. Poznań 2002.

ślad garbuska W.B natrafia ponownie podczas lektury noweli Kafki²⁴⁵ *Troska ojca rodziny*, w postaci Odradka. „Najbardziej osobliwym bękartem, jakiego u Kafki przedświat spłodził do spółki z winą, jest Odradek[...]Odradek przebywa na przemian „na strychu, na klatce schodowej, w korytarzach w sieni”. Upodobał sobie zatem te same miejsca co sąd, który tropi winę. Poddasze jest miejscem rzeczy wyłączonych z obiegu, zapomnianych.[...]Odradek to forma, jaką przybierają rzeczy w zapomnieniu. Są zniekształcone. Zniekształcona jest istota wzbudzająca „troskę ojca rodziny”, istota, o której nikt nie wie, czym ona właściwie jest, zniekształcony jest robak, o którym aż nazbyt dobrze wiemy, że jest Gregorem Samsą, zniekształcone wreszcie jest to spore zwierzę, pół jagnię, pół kotek, dla którego „nóż rzeźnika” byłby może „wybawieniem”. Za pośrednictwem długiego szeregu postaci te kafkowskie figury są jednak powiązane z praoobrazem zniekształcenia – z garbusem”²⁴⁶.

Mówiąc „zniekształceniu” jakiemu podlegają rzeczy w sferze „przeświatowej” i umiejscawiając w niej „zapomniane”, Benjamin sytuuje się w samym centrum typowo nowoczesnej konstelacji łączącej w sobie ekonomię i doświadczenie. Bowiem wątkiem łączącym marksistowską problematykę alienacji, heideggerowską analitykę narzędzia/rzeczy, freudowską doktrynę niesamowitego i skonstruowaną przez formalistów rosyjskich teorię defamiliaryzacji, jest nakreślenie pola pojęciowego, łączącego w sobie zużycie, zepsucie, blokadę (faktyczną, symboliczną) z epifanią rzeczywistości; realność z destrukcją systemu symbolicznego, wiedzę z wyobcowaniem. Benjamin dokonuje włączenia semantyki „niezapomnianego” w ekonomiczny obieg związany z zachowaniem, utrzymywaniem w obiegu i zniszczeniem, utratą i ponownym użytkowaniem; chodzi o znalezienie języka dla wyrażenia stanu sytuującego się pomiędzy świadomością czegoś a zapomnieniem o czymś, pomiędzy znajdowaniem się czegoś w stanie używalności a byciem tego czegoś ruiną, odpadem; o znalezienie sfery która łączyłaby w sobie pamięć, użytek i znaczenie. W wymagalności tkwi etyczny postulat dotyczący zarówno języka, wymiany, jak i historii. Chodzi o zachowane czegoś w stanie nie-pamięci, czyli w stadium nie będącym historią, ale nie będącym też zapomnieniem. Niezapomniane dotyczy tego, co wyrzucone z indywidualnej i zbiorowej pamięci, wypadłe z obiegu, nieużyteczne, bezsensowne, ale nie poddane jeszcze utylizacji czy wymazaniu, zatrzymane na progu śmierci. Wymagalność dotyka rzeczy wyróżnionej i wyjętej ze swojego czasu, której bycie zostaje odtąd zamrożone, utrwalone na wieki; oddalone zarówno od pełni istnienia, jak i od unicestwienia. Ten

²⁴⁵ Więcej na temat benjaminowskiej interpretacji Kafki zob. W. Hamacher: *Gest w imię. Benjamin i Kafka*. W: *Nienasycone. Filozofowie o Kafce*. Red. Ł. Musiał, A. Żychliński. Kraków 2011. O wpływie benjaminowskiej interpretacji Kafki na szerokie spektrum myśli ponowoczesnej, zob. Ł. Musiał: *Kafka – w poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*. Wrocław 2011

²⁴⁶ W. Benjamin: *Konstelacje...* 251.

stan „pomiędzy” wyznacza sferę „niezapomnianego”. Giorgio Agamben analizuje ten wymóg pozostania niezapomnianym, związując go ściśle z czymś, co można określić też ekonomią archiwum, czy zasadą zachowania minionego: „Domaganie to rzecz jasna, nie oznacza po prostu, iż należy przywrócić pamięć o tym, co uprzednio zostało zapomniane. Wymóg odnosi się bowiem nie do pamiętania, a niezapominania. Dotyczy wszystkiego tego, co zarówno w zbiorowym, jak i jednostkowym życiu z każdą chwilą ulega zapomnieniu - nieprzebranej masy tego, co w ten sposób idzie na stratę. Pomimo starań wszelkiej maści historyków, skrybów i archiwistów ogrom tego, co w historii społeczeństw i jednostek zostaje nieodwracalnie utracone, przewyższa nieskończenie sumę tego, co daje się zgromadzić i zachować w archiwach pamięci. W każdej chwili miara zapomnienia i ruiny, ontologiczny nadmiar, jaki w sobie nosimy, przerasta dalece naszą możność pamiętania i udaremnia wszelkie pobożne starania o zachowanie wszystkiego w zbiorowej czy jednostkowej świadomości. Jednakże w bezkształtnym chaosie tego, co odeszło w niepamięć, nie panuje ani bezwład ani niemoc, przeciwnie, działa on w nas z niemniejszą siłą aniżeli masa świadomych wspomnień, aczkolwiek w innym trybie. To, co zapomniane, obdarzone jest bowiem mocą i możliwością działania, których nie da się oszacować w kategoriach świadomej pamięci ani zgromadzić w postaci wiedzy, zaś napór tego, co zapomniane, określa status każdej wiedzy i każdej świadomości”²⁴⁷. Archiwum działa, aczkolwiek nie w trybie poddającym się podziałowi na świadomość i nieświadomość; raczej jako coś zdolnego do powrotu, choć nikt ani nic go nie przywołuje, coś mającego na progu pamięci, jednakże bez zdolności do stania się elementem świadomego wspomnienia.

Użycie oddziela podmiot od używanej rzeczy, od jej „możności”- jej zdolności do bycia narzędziem, poza kontekstem konkretnego użycia; czystą dyspozycyjność i polegliwość rzeczy otaczającą ją niczym aureolą. „Czysta możliwość”, otchłań otwierająca się w sercu codzienności, różnica pomiędzy materialnym substratem przedmiotu, a jego ideą, znaczeniem, pojęciem (które czyni go częścią zrozumiałego świata), staje nagle przed oczyma podmiotu; tym co w ten sposób się ujawnia jest arbitralność „do czego rzeczy”, ogólność znaku, która opada zeń niczym szata. „Nie(do) rzeczność” obiektu, nie odznacza jednak bezsensu, bądź epifanii niezapośredniczonej materialności; taki, heideggerowski z ducha opis fenomenologii nie(do)rzeczności zakłada obecność przedustawnego materiału, z którego przedmiot, mocą subiektywnej sprawczości, jest „formowany”- a więc zakłada coś w rodzaju kantyizmu. Ten stan odznacza się raczej zatrważającą wielkością możliwości, istną kakofonią nazw które zadają się otaczać przedmiot - absolutna dowolność jego istoty, przypadkowość kategorii go opisujących,

²⁴⁷G. Agamben: *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2009, s. 54-55.

ukryta w codziennym użytku (zarówno semiotycznym jak i ekonomicznym) nagle staje się czynnikiem współkonstytuującym sytuację w jakiej dokonuje się jego percepcja. Obiekt zadaje się być „włożony” w wirtualne środowisko potencjalnych użyć, zrośnięty na stałe ze swoją widmową otoczką, zwieszony w pozorze swej funkcjonalności. Traumatyczna polegliwość rzeczy stanowi synonim arstotelesowskiej substancji - czyli absolutnej możliwości aktualizacji, która zawiera w jej pojęciu. Skrajna funkcjonalność i skrajna bezużyteczność spotykają się w, mówiąc językiem tomizmu. „wyzwolonej świadomości istoty”.

W nie-przystawalności rzeczy do ich pojęcia, w pasażu otwartym pomiędzy przedmiotem a jego pojęciem rodzi się alegoria. Właściwym modusem jej istnienia jest przepaść między nazwą a materią, nosicielką mina. Arbitralność stosunku w jakim byty pozostają względem pojęć próbujących je nazwać, nakłada się na ekonomiczny rozdźwięk, pomiędzy śladem imienia, zapewniającym jedność przyczyny materialnej, formalnej i celowej, a konwencjonalnym użyciem, które otwiera w rzeczy bezsensowne „do czego”. Alegoria w tym obiegu funkcjonuje podwójnie: z jednej strony działa w jej echo wyróżniającego uświęcenia, które towarzyszyło nazwaniu bytu, wyjęciu go z naturalnych związków i włączeniu w sferę Idei, z drugiej dominują w niej konotacje wiążące się z zapomnieniem i zepsuciem, starciem się, zestarzeniem, czyniąc ją tym samym idealne medium początków sekularyzacji. Wypadnięcie z obiegu staje się nowoczesnym ekwiwalentem wyróżniającego uświęcenia; w którym niespełniona mnogość użytków i określeń rzeczy, widma zaniechanych przedmiotowości, otaczają ją szczególną aurą. Alegoryczność, ślad, zamię wejścia w sferę nie-pomności i nie-zapomnienia. Dlatego barok, opisywany przez Benjamina w jego rozprawie habilitacyjnej, jako epoka gdy porządek ontosemiotyczny oparty o symboliczne obietnice pokrycia, ściera się z rodzącą się nowoczesną funkcjonalnością, był zarazem epoką rozmnożenia znaków połamanych, wadliwych, pękniętych; epoką alegoryczną. W alegorii tkwi ponadto wyrok na stworzenie; deprecjacja naturalnego bytu przez porządek znaczenia: nadmiar pojęciowy kawałkuje i dekomponuje naturalną formę bytu; znak to wszak forma śmierci. Wyjęcie stworzonego z porządku naturalnej immanencji to oswobodzenie od mitu: mechanizmu wiecznego powrotu i czysto witalnej kompensacji czyniącej z tego, co istniejące zaledwie odbłask samo-odtworzającej się i podtrzymującej Całości. Zrywając z totalnością, zyskując poszczególną, byt doznaje uświęcenia w imieniu, które czyniąc zeń przedmiot, istotę wyodrębnioną i zakorzenioną w swoim pojęciu, zarazem nadaje mu skończony wymiar i ograniczoną żywotność, ściśle określony czas po upływie którego, stanie się wybrakowany. Miano naznacza koniecznością śmierci, odbiera witalną siłę wynikającą z wrośnięcia w mityczny kosmos. Będąc jakimś „to oto”, zyskując nazwę, rzecz nie powraca

jako nieodróżnialna część całości, ale ginie jako przedmiot: jej rozpad rozpoczyna się już z chwilą wejścia w porządek użyteczności. Ekonomia spotyka się z ofiarą w tym znaczeniu, że nie właściwej różnicy między religijnym ofiarowaniem tego, co żywe, a uczynieniem go narzędziem, czy przedmiotem wymiany: w obydwu wypadkach nadaniu nazwy towarzyszy obietnica unicestwienia. W przypadku alegorii jednak, wybrakowanie jest zaledwie śmiercią symboliczną, śmiercią przedmiotu: czysta rzecz, jako materialny substrat dla idei pozostaje w hadesie tego co nieużyteczne i niezniszczalne, pozostaje alegorią: ideą idei, pojęciem pojęcia. Ten sam mechanizm wyczerpania naznacza również osoby, społeczeństwa, epoki: alegoreza staje się nauką o mechanizmie działania historii, która odrzuca istności poddane jej jurysdykcji na śmietnik, by tam mogły stać się pretekstem do zadumy i badań dla alegoryka. To, co wyczerpało swój potencjał zmiany, prezentuje się spojrzeniu wydrążone, pozbawione życia zmumifikowane w swoim pojęciu.

Konflikt pomiędzy uświęcającym wyróżnieniem a redukcją, stojący u źródeł alegorezy, naznacza ją antynomią, która, według Benjamina, stanowi o jej pękniętym, dialektycznym charakterze: „Każda osoba, każda rzecz, każda rzecz, każda relacja może oznaczać cokolwiek innego. W tej możliwości wyraża się druzgoczący, choć sprawiedliwy wyrok na świat laicki: zostaje on naznaczony jako świat, w którym szczegółowi nie przypisuje się zbyt dużej wagi. A jednak niepodobna nie dostrzec, zwłaszcza gdy ma się przed oczyma alegoryczną egzegezę pisma: wszystkie owe rekwizyty, które służą oznaczaniu, nabierają - właśnie dlatego, że wskazują na coś innego - przemożnej siły, ta zaś każe je widzieć jako niewspółmierne z rzeczami laickimi i przenosi je na wyższy poziom, ba, może nawet uświęcić. A zatem świat laicki poddany rozważeniu alegorycznemu uzyskuje wyższą rangę, a zarazem zostaje odwartościowany. Formalnym korelatem tej religijnej dialektyki treści jest dialektyka konwencji i wyrazu. Alegoria bowiem to jedno i drugie, konwencja i wyraz; jedno od zawsze pozostaje w sprzeczności z drugim”²⁴⁸. Uczynienie reprezentantem wyróżnia byt, odbierając mu bycie. Zasada, mocą której rzecz, osoba, krajobraz stają się wyrazem czegoś innego wyszczególnia je i petryfikuje zarazem, naznaczając funkcją przekątnika idei, niweczy przygodną, bezsensowną warstwę bycia nieznaczącego i nieważnego. Miano nadane człowiekowi, zwierzęciu czy rzeczy, z jednej strony jest czymś najpełniej pojedynczym, z drugiej, po swym upadku nazwa działa jako funkcjonalny wyraz systemu języka; naturalne życie, będąc czymś najbardziej ogólnym, nadaje każdej rzeczy poszczególną i ontyczną zwartość. Ta antynomia sprawia, że nośnik znaku zawsze zawiera w

²⁴⁸W. Benjamin: *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Przeł. A. Kopacki. Oprac. A. Lipszyc. Warszawa 2013, s. 230.

sobie nadmiar, nieredukowalny do funkcji oznaczania, resztkę, nie dającą się wchłonąć przez strukturę języka. Uświęcając naturalne, nieznaczące życie w pojęciu, język dąży zarazem do unieważnienia i wygaszenia witalnej warstwy przedmiotu. Stąd dialektyka konwencji i wyrazu jawi się jako podział w łonie samego znaku alegorycznego, przebiegający w poprzek dualizmu *signifiant* i *signifie*; to linii oddzielająca w samym bycie jego absolutnie pojedynczy i niezbywalny element, *quidditas*, czyli „coś” rzeczy, od jej wartości, czyli warstwy spektakularnej i zewnętrznej, pozwalającej na społeczny obieg znaczenia. Mechanizm wartości, w której spotykają się religijne nazwanie i ofiarowanie, językowa inteligibilność i ekonomiczna funkcjonalność, działa tylko dzieląc kawałkując, preparując byty, kształtując ich zasadę bycia na wzór spektakularnego, społecznego obrazu. Ta mechanika opiera się o reprodukcję i podtrzymywanie wydzielenia, które nadając pojedynczemu bytowi status czegoś wyjątkowego i nietykalnego, wyjmuje go ze sfery doczesności i czyni bez-użyteczną. Alegoria podtrzymuje tym samym ruch konstytuujący religię w ogóle. Jak pisze Giorgio Agamben: „Religię można zdefiniować jako to, co przenosi rzeczy, miejsca, zwierzęta lub osoby za sfery ludzkiego użytkowania w inną, wydzieloną sferę. Religia nie może istnieć bez separacji, co więcej, każda separacja jest w swej istocie religijna”²⁴⁹. Alegoria rodzi się w świecie w którym funkcja oddzielenia współistotna sacrum dalej działa, ale treść towarzysząca gestom sakralizującym i wydzielającym zanikła: jest konwencją z której wyparował wyraz, albo w której zwyczajowa, rytualna warstwa nie wyraża lecz tłumi wszelką ekspresję. Dychotomia ekspresji i konwencji, zakłada konflikt dwóch zasad używania rzeczy, osób i miejsc, tworząc sprzeczne obiegi; z jednej strony cyrkularny krąg samoodnawiającego się, naturalnego stawania się, z drugiej krąg daru, znaczenia, języka i towaru; obieg semiotyczno/ekonomiczny który w każdym bycie wychwytyuje i wyodrębnia ogólną i pojedynczą zarazem część, przeznaczoną na zatrącenie.

To, co zużyło się, zmęczyło procesem nieustannej repetycji, co zwiędło w ewolucjach i przeobrażeniach swej formy, to, co zapomniane i odrzucone, innymi słowy co jest odpadem, odrzutem; stanowi paradoksalną szansę zbawienia. Owa nadzieja zawiera się w nieredukowalności od-padu, w jego niezdolności do ponownego użycia; tutaj majaczy utopijna możliwość uwolnienia od formy, ostatecznej transgresji kształtu. Jak pisze Schulz w recenzji *Ferdydurke*: „Gombrowicz pokazał, że dojrzałe i klarowne formy naszej egzystencji duchowej są raczej pium desiserium, żyją w nas raczej jako wiecznie wytężona intencja aniżeli jako realność. Jako realność żyjemy stale poniżej tej wyżyny, w dziedzinie zgoła niehonorowej i niezaszczytnej i tak dalece byle jakiej, że wahamy się, czy przyznać jej choćby jakiś pozór

²⁴⁹G. Agamben: *Profanacje*. Przeł. M. Kwaterko. Warszawa 2006, s.94.

egzystencji. Doniosłym czynem Gombrowicza było właśnie to, że nie wahał się uznać tej dziedziny za właściwą i arcyłudzką domenę rzeczywistego człowieka, że adoptował wydziedziczoną i bezdomną dla świadomości, że zidentyfikował ją i dał jej nazwę, pierwszy stopień do wspaniałej kariery, którą jej toruje w literaturze ten manager niedojrzałości Jak dojrzała egzystencja człowieka ma swój odpowiednik w formach i treściach wyższej kultury, tak i ta podziemna i nieoficjalna egzystencja ma swój świat odpowiedników, w której się porusza i działa. Z punktu widzenia kultury są to pewne uboczne i odpadkowe produkty procesów kulturowych, sfera treści podkulturalnych i niedokształconych i rudymenarnych, ogromne rumowisko kultury zaśmiecające jej peryferie. Ten świat kanałów i odpływów, ta ogromna kloaka kultury jest jednak substancją macierzystą, mierzwą i miazgą życiodajną, na której rośnie wszelka wartość i wszelka kultura”²⁵⁰. Żyjemy na śmietniku, w sferze „niezaszczytnej i „niehonorowej”, na „olbrzymim rumowisku kultury. Schulz wpisuje w gombrowiczowski tekst swoje intuicje ontologiczne”; ulokowanie „rzeczywistości” na „śmietniku, pośród „produktów ubocznych kultury” i „odpadów” wydaje się być jednak nad wyraz problematyczne, nawet zważywszy na schulzowskie problemy z definiowaniem i umiejscawianiem realności. Prawdziwa materia, prawdziwa realność, substancja to od-pad w sensie zarówno ekonomicznym jak i ontycznym. Zaliczają się do niej zarówno elementy rzeczywistości symbolicznej które zużyły się, wypadły z obiegu, albo pomyłki, niewypały, od początku przeznaczone na wieczny spoczynek w hadesie bytów. Owa „nieoficjalna”, „kuchenna” realność to oczywiście spadkobierca freudowskiej nieświadomości, jednak nie przysługuje jedynie wewnątrzpsychiczny status: to podsuwa, materialne residuum wszystkich znaczących procesów. Utożsamiając o-pad z najwyższą realnością, Schulz odbiera jej zarazem istnienie („Jako realność żyjemy stale poniżej tej wyżyny, w dziedzinie zgoła niehonorowej i niezaszczytnej i tak dalece byle jakiej, że wahamy się, czy przyznać jej choćby jakiś pozór egzystencji”); to iście tomistyczne oddzielenie esencji i egzystencji ma jednak na wskroś wywrotowe implikacje. Schulzowska substancja nie leży u podstaw kultury, nie jest „bytem-w-sobie” poprzedzającym egzystencjalne zorientowaną i interpretacją interwencję ego: realność, mierzwa rzeczywistości jest tym, co od-pada z kultury, co wydziela się z niej i fermentuje, co opada na samo dno, we wstydlive i wyparte rejony, na pobocza, w symboliczny niebyt. Oddzielając się i wypadając z kręgu oficjalnych znaczeń i procesów, od-pad na zawsze traci udział w egzystencji; której przysługuje, jak możemy powtórzyć Heideggerem, charakter bycia-w świecie i bycia-do, znaku w reprezentacyjnie zorientowanym całokształcie narzędzi i urządzeń jestestwa. Jeżeli dany byt przestaje pełnić funkcję części tego układu, jeżeli psuje się i z usługnego, poręcznego narzędzia

²⁵⁰B. Schulz: *Szkice...*, s. 95.

przeistacza się w rzecz, to raz na zawsze urywa się nic łącząca go ze sferą znaczenia, a co za tym idzie, stawania się i przemiany. Realna tożsamość przedmiotu, rzeczy, substratu łączy się ze strukturalną i funkcjonalną odmiennością: rzecz nie jest bowiem jedynie przeszłym narzędziem, staje się zupełnie nową, nieludzką jakością. Tylko w obrębie urządzeń znaczących przedmiot może ulegać zmianom, podlegać reinterpretacjom, renegocjować swoje zastosowanie: egzystencja, jak powiada Schulz, zbieżna jest z interwencją kultury; sfera stawania się i obieg języka łączy się; to co wypada z pola zrozumiałości zostaje zatrzymane w rozwoju, zamrożone w swojej nazwie i pojęciu, niezdolne na wieczność do zmiany statusu. Bezdomność jest u słowem kluczowym: oznacza radykalną nieswojość i nieludzkość, obcość tak radykalną, że znosząc sensowność dystynkcji na naturę i kulturę, na wewnątrz i zewnątrz. Erozja tak doszczętna, że doprowadzająca materialną fakturę przedmiotu do irrealnej widoczności; radykalna pustka domagająca się, żądająca wręcz nowego rodzaju semiotyki. Bezsens natury w samym sercu kulturowych urządzeń, wsobność ruiny jak ssąca próżnia odsłaniająca kruchość funkcjonalnych struktur. Piekło bezdomności należy traktować jako ciąg druzgocących faktów semantycznych. To nie regres, cofanie się ku nieskalanej głupocie natury, ile wtórna naturalizacja kultury, nie powrót do stanu sprzed upadku w język, ale abstrakcyjna przestrzeń po katastrofie, pustynia ruin; a więc znaków upadłych, zdewastowanych, przeistoczonych mocą czasu w bezsensowne artefakty. Pomiędzy symbolicznym zużyciem a rzeczywistym zniszczeniem, pomiędzy śmiercią symboliczną a realną, rozgrywa się sfera pseudo-życia, istnienia pozornego, widmowej roślinności, w której nazwy zwisają nad zdewastowaną materią jak wspomnienia przeszłej świetności: luka, wyrwa, ontyczny interwał. Pojęcie od-padu charakteryzuje nie tylko stan rzeczy, ile podmiotowej dyspozycji ich użytkowników - doznanie nagłej deziluzji, w której materialna rzeczywistość wartości podważa obowiązywanie jej kodu, kiedy to co bez-użyteczne, samą swoją niewytłumaczalną obecnością nicuje sensowność mian i wycen, oblekających rzecz i czyniąca ją przed-miotem obecnym dla pewnego podmiotu. Nie jest to jedynie zepsucie, zużycie - nie określa go przeciwstawienie tego co nie działa, temu co prawidłowo funkcjonuje, narzędzia które znikają w użyciu i czegoś, co zalega, pochłania zbyt wiele przestrzeni, blokuje i zatrzymuje działanie semiotyczno-ekonomicznej maszyny; to raczej epifania twardości, nie-spolegliwości, konieczności renegocjacji umów dotychczasowych znaczeń i przepisania nazw wynikająca z suwerennej egzystencji tego co pozornie nam podlega. Jest to odwołanie do archaicznego stanu, którego nikt nie doświadczył i wezwanie do spełnienia obietnicy, której nikt złożył.

W artykule- recenzji pt. *Wędrowki sceptyka* z 1936 roku, poświęconej powieści A. Huxleya

Muzyka nocą Schulz pisze: „Spaceruję sceptyka przez rumowiska kultury. Jak daleko i szeroko sięgnąć - wszędzie gruz i miał. Wędrowiec zastał już wszystko w gruzach, przeorane wzdłuż i w poprzek przez pług nieskończonej myśli ludzkiej. Wędrowiec stawia ostrożnie swą laseczkę spacerowicza, zatrzymuje się wsparty na niej, uśmiecha się. Potem grzebie melancholijnie laseczką w gruzie: problemy i problemy, szczątki, ułamki i fragmenty problemów. Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kuśtyka przez śmietnisko. Jeszcze jest w tych rudymentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają”²⁵¹. Nakreślona tutaj wizja kultury-śmietnika, wysypiska dla odłamków i fragmentach niegdysiejszych „Wielkich historii” łączy się z nakreśloną w *Mityzacji rzeczywistości* ontologią słowa potocznego, postrzeganego jako efekt recyklingu, półprodukt uzyskany ze stopienia niejednorodnego materiału rozbitych systemów mitycznych i religijnych: „Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów”²⁵². Przywołuje również na myśl wystrój gabinetu profesora Arendta, prowadzącego zajęcia z rysunku, w których uczestniczy protagonista *Sklepów cynamonowych*: „Czekaliśmy zazwyczaj długo na przyjście profesora, nudząc się wśród sennych rozmów. Wreszcie otwierały się drzwi jego pokoju i wychodził - mały, z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń i aromatu tajemnicy. Szybko zaciskał za sobą drzwi gabinetu, przez które w momencie otworzenia tłoczyła się za jego głową ciżba gipsowych cieni, fragmentów klasycznych, bolesnych Niobid, Danaid i Tantalidów, cały smutny i jałowy Olimp, więdnący od lat w tym muzeum gipsów. Zmierzch tego pokoju mętniał i za dnia i przelewał się sennie od gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, błędnych owali i zamyśleń odchodzących w nicłość. Lubiliśmy nieraz podsłuchiwać pod drzwiami - ciszy pełnej westchnień i szeptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska, tego rozkładającego się w nudzie i monotonii zmierzchu bogów”²⁵³. Gabinet Arendta chwieje się na brzegu pustki i nicości, jest „rumowiskiem”, śmietnikiem historii, pełnym wyrwanych ze swego czasu i otoczenia rekwizytów, nie wyrażających niczego, poza własnym upadkiem. Zmierzch bogów dopełnia się tam na „jałowym” gipsowym olimpie, w formach marnej sztuki; wieczny spoczynek dla kiczowatych legend, bóstw i idoli. Strychy i piwnice przechowują te przedmioty niewydarzone, te żalosne bibeloty, które nigdy nie miały „momentu świetności”, które przeznaczone na zatrącenie już w chwili powstania. Archiwum zachowuje nade wszystko to, co zachowania niewarte. Nie rządzi nim jednak zasada współczucia, lecz potrzeba odpowiedzi ontologiczny skandal całkowitej zatrącenia i absolutnego zapomnienia. Gdyby ominąć postulat pozostania

²⁵¹B. Schulz: *Szkice krytyczne*. Oprac. M. Kitowska-Łysiak. Lublin 2000, s. 47.

²⁵²Tamże, s. 11.

²⁵³B. Schulz: *Sklepy...*, s. 95.

niezapomnianym, to jedyną realnością, jedyną ontologiczną daną którą zmuszani bylibyśmy przyjąć, byłoby bezpowrotne unicestwienie wszystkiego co istnieje. Narracje historyczne i rządzone zasadą zachowania maksymy handlu działają tylko dzięki rozpętanej na niebotyczna skalę maszynierii permanentnego recyklingu; dlatego realizacja postulatów ocalenia tkwiącego w nie-zapomnianej naturze skończonego bycia wymaga nade wszystko porzucenia zasady użyteczności. Ponadto rezygnacji z wszelkich hierarchii i podziałów nadzorujących obieg rzeczy: wysokie/niskie, swojskie/obce, ludzkie/zwierzęce. Ocalone może być wszystko, albo nic, również rzeczy marne, istnienia kalekie i niewydarzone, rekwizyty użyte w marnych spektaklach, urywki historii niewartych opowiedzenia. Czasami są to proste ramoty, pretensjonalne i nieważne, bez szans na uwzględnieniu w jakiegokolwiek, małej czy dużej, narracji. „Muzeum to nie zawierało ani jednego obrazu pierwszorzędnej mistrza, ale za to całe kolekcje trzecio- i czwartorzędnych, całe szkoły prowincjonalne, tylko fachowcom znane, zapomniane, ślepe uliczki historii sztuki. Rzecz dziwna: poczciwi mnisi mieli upodobania militarne, większa część obrazów była treści batalistycznej. Spalony złoty mrok ciemniał na tych zetlałych od starości płótnach, na których floty galer i karaweli, stare zapomniane armady butwiały w zatokach bez odpływu, kołysząc na wzdętych żaglach majestat dawno zaginionych republik. Spod zadymionych i pociemniałych werniksów majaczyły ledwo widoczne zarysy konnych potyczek”²⁵⁴. (*Druga jesień*) W nich historia zbacza z toru, ukazuje swoje właściwe oblicze, swą materialność, swoje bytowe zaplecze. Muzeum, panoptikum, gabinet osobliwości - miejsca gdzie czas zamarły lub spowolniony wytraca swoją dynamikę, kruszy się i „ogałaca z egzystencji” eksponaty zgromadzone w swoim wnętrzu. Wiele go łączy z tymi „zapomnianymi pokojami”, opisywanymi przez ojca w *Traktacie o manekinach* których nikt nie odwiedza i o których nikt nie wie, w których rozkwita samoistnie flora i fauna typowa dla strychów, grobowców i ruin, samożywna roślinność krypt i piwnic: „Wiedzą panie- mówił ojciec mój- że w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i, raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też swą egzystencję. Drzwi, prowadzące do nich z jakiegoś podestu tylnych schodów, mogą być tak długo przeoczane przez domowników, aż wrastają, wchodzą w ścianę, która zaciera ich ślad w fantastycznym rysunku pęknięć i rys”²⁵⁵. Przedmioty stłoczone w takich miejscach „tracą swą egzystencję” i „zasklepiają się w sobie”- charakter ontologiczny tego co (nie)zapomniane polega na tym, że w tym stanie bytu traci swą potencjalność, zostaje zamrożony w określonym stadium swej egzystencji, w odległości od

²⁵⁴Tamże.

²⁵⁵Tamże.

swego kresu, i „zasklepia się w sobie” oderwany do własnej możności, pozbawiony teleologicznego nakierowania na cel, dryfuje w sferze „poza egzystencją” poza przemianą, w której rzeczy wrastają w swą esencję, zmykają się w swej istocie, niezdolne do wykroczenia poza literalność ujmującego je pojęcia. Larwalna kondycja strychów, archiwów to permanentny rozkład, nigdy nie dochodzący do końca, zarażający wszystko co żywe i materialne dusznym nadmiarem, klaustrofobiczną aurą ścieśnienia i stłoczenia. Zarazem obiekty te są (a)nachroniczne; nie tylko wyrwane ze swojego czasu, rzucone w obcą, psutą przestrzeń, zapomniane, ale i pokraczne; niestosowne i rażące nawet w narzuconym im, dalekim od normalności sąsiedztwie.

Figura panoptikum organizuje przestrzeń *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium od klepsydry*²⁵⁶, dodając trochę szczegółów do ontycznej charakterystyki „powtórnego dzieciństwa”. Narrator tej prozy cały czas natyka się na takie opuszczone pokoje, dziwaczne gabinety, zakurzone muzea - jakby cały świat był nimi usiany, jakby stanowiły one tajne centra, przechowalnie imaginacyjnego osadu, który wytracił się w procesie rozpustnego samoródtwa marzeń i pozorów; ślady historii, która nigdy się nie doczekała się realizacji, bądź wydarzyła się ostatecznie i zamknęła bezpowrotnie. Można tam napotkać też formy spotworniałe, groteskowe, materię uwięzioną w ironii swego kształtu i na próżno oczekującą wyzwolenia: „Figury panopticum, moje panie[...]kalwaryjskie parodie manekinów, ale nawet w tej postaci strzeżcie się je lekko traktować. Materia nie zna żartów. Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materią, że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią nie wdziera się natychmiast, jak los, jak przeznaczenie”²⁵⁷. (*Traktat o manekinach*) W panoptikum, miejscu wiecznego spoczynku przedmiotów i osób pozbawionych egzystencji, a zetem wyrwanych z czasu, niezdolnych do stawania się i przemiany, transcendowania czy przekraczania siebie: do ucieczki od siebie samych. Byty wyzute z istnienia, uciskane są przez swą istotę; ich forma ciąży im jak wyrok, „los” czy „przeznaczenie”. Dlatego w panoptikum ludzie ulegają reifikacji, przeistaczając się w manekiny lub automaty, a rzeczy pogrążą się w niekończącej melancholii narzuconego wyrazu, na wieczność nadanego kształtu. Niektóre panoptika to istne szpitale weteranów, jak to które odwiedza Józef w wiosnie, pełne obalonych wielkości, zdymisjonowanych bohaterów. „Z dawniejszych czasów zachowali ten bezprzedmiotowy heroizm, pusty teraz i bez tekstu, to spalanie się w ogniu jakiejś koncepcji, to postawienie całego

²⁵⁶ Również na poziomie stylistycznym, jak dowodzi Krzysztof Stala: „Sygnalizowaliśmy już wielokrotnie, że ikoniczna warstwa przedstawień jest u Schulza zaledwie sugerowana, przywoływana przez pochodzące z różnych źródeł wyznaczniki obrazowości, schematyzmu widzenia. Znaki językowe nie wypełniają przedstawianej tylko przestrzeni, sugerują jej różne możliwe ukształtowania, realizacje; stają się tropami zapraszającymi czytelnika raczej do swego rodzaju „zabawy w panopticum”, niż do nobliwego muzeum”. W: K. Stala: *Na marginesach rzeczywistości*. Warszawa 1995, s. 208.

²⁵⁷ B. Schulz: *Sklepy...* Tamże, s. 70.

życia na jedną kartę. Ich idee, dla których żyli, zdyskredytowały się jedna za drugą w prozie dnia codziennego, ich lonty wypaliły się, stoją oni puści i pełni niewyżytej dynamiki i, błyszcząc oczyma nieprzytomnie, czekają na ostatnie słowo swej roli”²⁵⁸. Trwają oni w stanie osobliwie somnambulicznym, pobudzani do automatycznego ruchu jedynie jakimś strzępkiem wspomnienia, zabłąkaną energią swojej epoki. Obcowanie z nimi jest trudne przez to, że podobnie jak przedmioty, zostali pozbawieni istnienia, „wtrąceni z roli”, ograniczając się do czystego trwania pomiędzy dwoma śmieciami - są więc zarazem realni i widmowi, rzeczywisci i trudni do uchwycenia. Weterani uosabiają dwuznaczność materii historycznej w ogóle: są zarazem nieubłagane cielesni, zredukowani do anatomii i protetyki, jak i podrobieni, niczym eksponaty z muzeum figur woskowych. Niczego nie wystawiają, nie prezentują, poza swą rozpaczliwą cielesnością, lecz, z drugiej strony, sprawiają wrażenie jakby byli elementami przedstawienia, bez tekstu i bez fabuły, spektaklu naocznosci. Panoptika i muzea starszą niewydarzoną historią, zakonserwowaną w nie-pomności. „Oto jest anarchista Luccheni, morderca cesarzowej Elżbiety, oto Draga, demoniczna i nieszczęśliwa królowa Serbii, oto genialny młodzieniec, nadzieja i duma rodu, którego zgubił nieszczęsny nałóg onanii”²⁵⁹. Za „efekt panoptikum” odpowiada również nadanie wyobrażeniom czasu znamion przestrzennych, poprzez ukazanie przemijania w formie statycznego, pozbawionego ruchu obrazu, w którym jedyną aktywnością jest rozpad, starzenie się rzeczy, na naszych i narratora oczach powlekających się kurzem.

Zainteresowanie Waltera Benjamina dla fenomenu pasaży, wynika z jego przekonania, iż XIX wiek należy opisać przez pryzmat genealogii pozoru jako podstawowego faktu życia społecznego. Koncepcja fantasmagorii Benjamina daje się zrozumieć, jeśli ustawić ją w sąsiedztwie pojęć- kluczy europejskiego marksizmu, w szczególności pojęcia reifikacji, wobec którego zdaje się być konstruktem polemicznym: percepcja historii jako ciągu faktów i form życia, następujących po sobie w myśl logiki postępu, stanowi jedynie wcielenie „fantasmagorii” jaką dla ludzi nowoczesnych staje się ich środowisko materialne: moda i nowość to imiona tej fantasmagorii. Pasaż jest rodzajem laboratorium pozoru, miejscem gdzie tworzą się zręby przemysłu reprodukcji i techniki rozpowszechnienia obrazów, które Guy Debord nazwie później „spektakularnymi”. Przełom, z jakim mamy tutaj zdaniem Benjamina do czynienia, wynika ogromnej skali operacji spektakularnych i z ogromnych nakładów sił i środków, politycznych kulturowych, ekonomicznych i wyobraźniowych, jaki użyty w celu

²⁵⁸ Tamże, s. 223 - 224

²⁵⁹ Tamże, s. 71.

ukształtowania wyrażni społecznej w myśl paradygmatu reprodukcjo- symulacyjnego. Dlatego, narzędziem opisu początków nowoczesności, jest krytyka fantazmatyczna, albo – osobliwy wynalazek Benjamina szlifowany przez lata z myślą o nigdy nienapisanym dziele - onirokrytyka zbiorowości. Bowiem historyk nowoczesności musi być nade wszystko, wykładaczem snów. „Domy ze snu całej zbiorowości: pasaż, ogrody zimowe, panoramy, fabryki, gabinety figur woskowych, kasyna, dworce kolejowe”²⁶⁰. [L 1,1]. Pasaż jest czymś w rodzaju zrealizowanej fantasmagorii: ich szklana konstrukcja, po raz pierwszy zrealizowana na taką skalę, przejrzystość jego ścian, czyni z niego uprzywilejowaną epifanię wcielonej utopii. „Pasaże są domami bądź korytarzami pozbawionymi strony zewnętrznej- jak sen”²⁶¹. [L 1 a, 1].

W jednym z fragmentów *Berlińskiego dzieciństwa* czytamy o wyprawach młodego Benjamina do panoramy cesarskiej. Już wtedy było to miejsce archaiczne, odchodzące bezpowrotnie w przeszłość z powodu pojawienia się filmu; jednak na poły opustoszałe wnętrza panoram i panoptików niosły dla siebie szereg ważnych wskazówek dla przyszłego kolekcjonera; rodzaj wtajemniczenia w sposoby funkcjonowania czegoś, co później nazwie „spojrzeniem alegorycznym”: „Wielki urok widoków z podróży oglądanych na cesarskiej panoramie polegał na tym, że było obojętne od którego się zacznie. Ponieważ przepierzenie widokowe z miejscami do siedzenia przed nim miało kształt koła, to każdy przesuwiał się przed wszystkimi stanowiskami, z których przez dwa okienka patrzyło się w jego słabo pokolorowaną dal. Miejsce znajdowało się zawsze. Zwłaszcza pod koniec mojego dzieciństwa, gdy mijała moda na cesarskie panoramy, zwykło się podróżować dookoła w na wpół pustym pomieszczeniu. Muzyki, która potem sparaliżowała podróże z filmem, bo przez nią rozpada się obraz, którym mogłaby się karmić wyobraźnia - otóż muzyki w cesarskiej panoramie nie było. Dla mnie jednak cały ten zakłamywany czar utkany z sielankowych oaz i żałobnych marszy wokół ruin nie mógł się równać z pewnym drobnym, prawdziwie zakłócającym efektem. Był nim brzęk dzwonka rozbrzmiewający na kilka sekund przed wycofaniem się obrazka, by pozostawić po sobie puste miejsce i wpuścić następny”²⁶². Wydaje się że tym, co przymuszało przyszłego autora *Pasaży* do wizyt w tym dziwnym miejscu, osobliwym gabinecie osobliwości odchodzącego w przeszłość XIX wieku, była możliwość doznania, które formalisci rosyjscy niebawem nazwą defamiliaryzacją; sytuacji, w której zrozumiałość jakiejś rzeczy, przedstawienia czy elementu świata nagle się kruszy i zostajemy wystawieni na pastwę całkowitej obcości; konwencjonalna i bez-sensowny charakter

²⁶⁰ W. Benjamin: *Pasaże*. Przeł. I. Kania. Kraków 2005, s. 450.

²⁶¹ Tamże, s. 451.

²⁶² W. Benjamin : *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 27- 28

tego, co do tej pory uznawaliśmy za oswojone i naturalne rodzi w nas poczucie niesamowitości. Dźwięk dzwonka był jak trąby wzywające przeszłość na sąd teraźniejszości; przypominający o śmierci i bezpowrotnej utracie, tkwiącej za każdym jej przedstawieniem. Ciecie które nie pozwala obrazowi historii osiąść patrzącego; wprowadza wyrwę, interwał (pustka oddzielająca jeden obraz od drugiego) w każdą reprezentację przeszłości. O ile urokliwa sielanka wystylizowanych kadrów buduje imaginarium, ideologicznie spójną wersję minionego, o tyle nagła deziluzja dzwonka wyrzywa parzącego ze snów o przeszłości, czyniąc go świadomym całej inżynierii stojącej za kadrem. Innym czynnikiem wyostrażającym krytycyzm chłopca, jest upadły charakter tych miejsc; w tego typu przybytkach, których okres świetności bezpowrotnie minął, rzeczywistość pozoru odsłania swą fakturę; ujawnia się „słabo podkolorowana dal” i „zakłamy czar” pocztówkowych arkadii. Właściwą pasję wzbudziła w Walterze możliwość historycznego montażu, pomiędzy nieprzedstawialnym i na zawsze minionym, jego skłamaną reprodukcją, a krytyczną demystyfikacją. Podobne zjawisko, efekt wyobcowania”, które odnalazł u Brechta, pomogło w narodzinach słynnego pojęcia „obrazu dialektycznego”. Co ważniejsze, miał okazję po raz pierwszy ujrzeć totalność ideologii, która funkcjonuje także w swym unicestwieniu, historii, którą daje się odnaleźć również w pozostawionych przez nią odpadach.

Później w *Pasażach* napisze: „Panoptikum- forma totalnego dzieła sztuki. Dziewiętnastowieczny uniwersalizm znalazł swój pomnik w panoptikum. Pan- opticum- tzn. „oglądanie wszystkiego”, ale również „na wszystkie możliwe sposoby.[Q 2, 8]”²⁶³ Z tych samych, encyklopedycznych i kolekcjonerskich powodów Benjamin odwiedzał panoramy. One też doprowadziły go do pasażu, który był czymś w rodzaju powiększonej panoramy, podczas gdy panorama mogła uchodzić za „pasaż w pigułce”. „Zainteresowanie panoramami polega na możliwości oglądania prawdziwego miasta- miasta w domu. Tym, co znajduje się w domu bez okien, jest prawda. Skądinąd także pasaż to dom bez okien. Wychodzące nań okna są jak łoża, z których można patrzeć do środka, lecz nie można wyglądać na zewnątrz. (Prawda nie ma okien, w żadnym punkcie nie wygląda na wszechświat) ”²⁶⁴. [Q 2 a, 7] Pasaż (pojmowany zarówno jako budowla jak i skansen pewnej epoki, albo przytułek dla jej weteranów) umożliwiał widzenie początków nowoczesności z perspektywy jej ruin; fantomatyczny splendor pierwszych reklam, wystaw światowych, gazowych latarń i cieplarnianych ulic, które przemierzał flaneur, jawił się jako spełniona utopia, niemożliwa legenda otaczająca dzisiejszą marność. „To było ostatnie schronienie owych cudownych dzieci, które na wystawach powszechnych ujrzały światło

²⁶³W. Benjamin: *Pasaże...*, s. 580.

²⁶⁴Tamże, s. 581.

dzienne jako patentowe walizki z wewnętrznym oświetleniem, metrowej długości nóż kieszonkowy bądź chroniona prawem rączka parasola z zegarem i rewolwerem. Obok tych wynaturzonych, monstrualnych tworów materia, co pozostała w fazie półuksztaltowanej²⁶⁵. Benjamin postrzegał pasaż, tak jak panoramy, jako alegorie: relikty umarłego pozoru, który pozwala na zbliżenie się do smutnej prawdy o wsobnych dziejach materii. Wizyty w antykwariatach, gabinetach osobliwości, mrocznych, zapomnianych uliczkach, które swój okres chwały dawno zdążyły roztrwonić, jest czymś więcej niż obsesją kolekcjonera, czy uległością wobec smutnej prawdy o nieodwracalności entropii. Magazyny osobliwości, pełne rupieci, są raczej szansą na przepracowanie obrazów, jaskie oniryczna moderna pozostawiła w spadku swym dzieciom, na rozpracowanie „zwodniczego uroku” ideologicznej totalności. Nie chodzi tu o prostą demistyfikację; raczej o prawdę rzeczy, której wyobraźniowy obraz i upadła materialność są elementami jej pojęcia, częściowymi momentami jej bycia. Stąd druga stronę wszelkiej krytyki pozoru, jest enumeracja ruin, cierpliwe ekspedycje do tajemniczych miejsc, z drugiej strony pozoru. „Podążyliśmy wąskim, ciemnym korytarzem aż do miejsca, w którym między sklepikiem taniej książki, gdzie stosy zakurzonych, barwnych zszywek opowiadają o najrozmaitszych bankructwach, a sklepem z samymi tylko guzikami (z masy perłowej, albo z rodzaju zwanego w Paryżu *de fantaisie*) wciśnięte jest coś jakby pokój mieszkalny. Na kolorowej, spłowiałej tapecie zapchanej obrazami i biustami stała gazowa lampa. Przy niej czytała staruszka. Siedzi tam sama jak gdyby od wielu lat i skupuje sztuczne szczęki <<ze złota, z wosku oraz połamane>>”²⁶⁶

Badanie pasaży jako wykładanie snów; to właściwy przedmiot i metoda materializmu historycznego. Pasaż to laboratorium fantazmatyczne; ekspansja jaźni w świat towarów dokonuje się w nim w sposób łączy dialektycznie baśń wczesnych obszarów życia z bezlitosną degradacją wieku dojrzałego, kiedy to dokonuje się utrata. Utopia łączy się w nim z użytecznością cen, marek, jednak poprzez upadek, degradację, wypadnięcie z obiegu ekonomii, muzealny i antykwaryczny charakter, pasaż może być świadectwem wylęgania się pozoru towarowego, krzepnięcia spektakularności. Genezy jakiegoś zjawiska najlepiej szukać w zjawiskach zapomnianych, pobocznych, w jego dawno odrzuconych akcydencjach i precedensach. Historię najlepiej widać na śmietniku. Tak poucza materializm dialektyczny. Badanie pasaży: próba rozwikłania zagadki zaklętej w obrazach, które odchodzące dzieciństwo pozostawiło w spadku wiekowi dojrzałemu. Obrazy te są przewodnikami na drodze ku temu, co

²⁶⁵ Tamże, s. 924.

²⁶⁶ Tamże, s. 925.

zapomniane, które ocala się nie tyle przed lekceważeniem, w jakie podpadają, ale przed „właściwym” kontekstem, w jakim umieszcza je wyobraźnia historyczna. Odzyskać zapomnianą część przeszłości w „teraz poznawalności”, to przypomnieć obecną w byłym obietnicę teraźniejszości, zapomnianą nadzieję którą dla przeszłych pokoleń była teraźniejszość w której żyjemy. „Nadzieja jest nam dana w imię pozbawionych nadziei”²⁶⁷. Tak powiada Benjamin w zakończeniu eseju o „Powinowactwach z wyboru” Goethego, wyznaczając tym samym etyczną stawką poznania historycznego; badania nie tylko przeszłych klęsk, ale i przeszłych utopii, fantazji i nie dających się spełnić obietnic, zawartych w faktach i przedmiotach skazanych na zagubienie w wielkim archiwum minionego; rozpoznać fragment współczesności w kuriozalnych i przedwczesnych wydarzeniach. Wszystkie historyczne narracje skażone są zasadą utylizacji odpadów, usuwania ruin i gruzów na pobocze, oczyszczania traktów dla postępu. Dlatego magazyny, strychy i piwnice pełne są fragmentów przeszłości niewchłoniętych przez Ducha Dziejów, bądź przezeń odrzuconych. Zasada ocalenia, czyli „czesania pod włos” sterylnej i aseptycznej wyobraźni historycznej, nie polega tylko na nurzaniu się w tym, co pokonane, na antykwarycznym zbieractwie bądź perwersyjnej martyrologii. Ocalenia przywraca to, co zapomniane właśnie jako zapomniane; nie wskrzesza zmarłych, nie przywraca historii głębi w postaci nieuwzględnionych przez nią szans, ale pozwala na umiejscowienie jej teleologii na tle tego co unicestwione i pogrążone w niepamięci. Materializm historyczny, odpowiadając na etyczne wezwanie płynące ze strony upadłych pasaży, pozwala sobie na obserwację świata z perspektywy zakurzonych magazynów i dawno nieczynnych sklepów - na kontr-narrację, która nie tyle przywraca to, co zapomniane pamięci, ile nasycza pamięć zasadą zapomnienia²⁶⁸.

Pierwsza rozmowa Józefa z dr. Gotardem rzuca trochę światła na osobliwy sposób bytowania „niezapomnianego”. Przebrana w szaty medycznej konsultacji dysputa, toczy się w

²⁶⁷W. Benjamin: *Konstelacje...*, s.176.

²⁶⁸ Szczegółową monografię pasaży, ich metodologii, kulis powstania, jak również dość skomplikowanym zapleczu myślowym stojący za tą, być może najbardziej wpływową z nienapisanych książek, przynosi praca R. Różanowskiego *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*. Wrocław 1997. Poniekąd opozycyjne odczytanie – i nam najbliższe - znaleźć można w dziewiątym rozdziale *Sprawiedliwości* Lipszyca pt. *Obrazy przeszłości (zadanie historyka)* (Por. A. Lipszyc: *Sprawiedliwość na końcu języka*. Kraków 2012 tamże, s. 493 – 550) Mnóstwo wnikliwych analiz można znaleźć również w pracy zbiorowej pod redakcją P. Śniedziewskiego, K. Trybusia i M. Wilczyńskiego *Wokół Pasaży Waltera Benjamina* wśród których na szczególną uwagę zasługuje tekst J. Kałużnego *W labiryncie Benjaminowskich „Pasaży”. „Flaneur”, kolekcjoner i gracz jako czytelnicy XIX stulecia*. Poznań 2009, s. 91 - 106.) Poznań 2009. Nie sposób nie wspomnieć interpretacji Agaty Bielik-Robson z jej książki *Na pustyni. Kryptoteologie późnej nowoczesności* Kraków 2008, przeciwstawiającej słaby, mesjanistyczny witalizm *Pasaży* psychoanalitycznym interpretacjom fetyszu (zob. *Niesamowite, fetysz, alegoria: śmierć duszy u Freuda, Lacana i Benjamina*. Tamże, s.423 – 470.). Znakomitą syntezę postwy Benjamina – historyka znaleźć można w posłowie Zygmunta Bauman do *Pasaży* (Z. Bauman: *Walter Benjamin – intelektualista*. Przeł. B. Frydryczak. W: W. Benjamin: *Pasaże...* tamże, s. 1151 – 1164)

istocie wokół możliwości istnienia poza życiem i śmiercią, w interwale oddzielającym możność życia, od konieczności śmierci. Dziwaczny świat, do którego zawitał Józef, sytuuje się w zapomnianym temporalnym pasażu, oscyluje na trudno identyfikowalnej granicy pomiędzy egzystencją, a jej kresem. Lokalizacja ta czyni niemożliwą prostą odpowiedź na pytanie, które Józef zadaje na początku rozmowy: czy ojciec żyje. Gotard zwleka z odpowiedzią, wyraźnie kluczy: „-Żyje, naturalnie - rzekł wytrzymując spokojnie moje żarliwe spojrzenie- Oczywiście w granicach uwarunkowanych sytuacją - rzekł przymrużając oczy - Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny - ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję.

- Ale ojciec sam nie wie, nie domyśla się? - zapytałem szeptem. Potrząsnął głową z głębokim przekonaniem- niech pan będzie spokojny -rzekł przyciszonym głosem - nasi pacjenci nie domyślają się, nie mogą się domyślić...

-Cały trick polega na tym - dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych - że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła

- W takim razie- rzekłem - ojciec jest umierający lub bliski śmierci...

- Nie rozumie mnie pan - odrzekł tonem pobłażliwego zniecierpliwienia - reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami, a zatem i z możliwością wyzdrowienia”²⁶⁹. Gotard, przez swój brak precyzji i wyraźne uniki sprawia wrażenie jeśli nie oszusta, to przynajmniej osobnika przypisującego sobie wiedzę przekraczającą jego rzeczywiste kompetencje. Jego słownictwo, łącząc w sobie kupiecki pragmatyzm z napuszoną mglistością, służy do zaciemnienia rzeczywistego mechanizmu sztucznego przedłożenia życia, z którego Sanatorium czerpie swe dochody i renomę. Nie chodzi tu jednak o szwindel, ale o coś znacznie gorszego: wpływ Gotarda na układ stosunków w Sanatorium jest równie znikomy jak jego rozmówcy; jest on taką samą bezwolną marionetką miotaną przez zagadkowo natężone fizjologiczne konieczności, senność i permanentny rozpad jak kolejarze, pokojówki, subieci i inne osoby, które protagonista *Sanatorium* spotkał na swojej drodze. Zaradza go pewien drobny lapsus, popełniony przezeń w momencie objaśniania „tricku” jakim jest przedśmiertno/pośmiertne bytowanie ojca, najpierw mówi: cofnęliśmy czas, by zaraz w następnym zdaniu stwierdzić spóźnimy się tu z czasem o pewien interwał. Różnica semantyczna jest znamienita i dotyka ona zarówno roli Gotarda w tym co dzieje się wokół niego, jak i temporalnej charakterystyki eksperymentu. Wzmianka o „spóźnieniu” sugeruje że pomiędzy

²⁶⁹B. Schulz: *Sklepy...*, s. 275

doktorem a jego pacjentami nie ma różnicy: wszyscy tu są wiecznie opóźnieni, niewspółmierni wobec czasu własnej egzystencji, natomiast fraza „cofnęliśmy czas” przypisuje Gotardowi rolę niemal demiurgiczną. Ponadto „spóźnienie się z czasem” i „cofnięcie czasu” rysuje dwa sprzeczne wektory temporalne, choć spotykające się w jednym punkcie. Spóźnić się można jedynie wobec przyszłości, która w rzeczywistości, w momencie spóźnienia, jest już przeszłością, cofać się można zaś tylko do przeszłości, domkniętej i dokonanej. Dla spóźnionego przeszłość która dopadła, przekreśliła i odwołała jego pragnienie, zawsze będzie naznaczona możliwościami których nie spełnił, będzie duchem, widmem przyszłości z której go ograbiono; właściwą formą gramatyczną, której użyje spóźniony, i która opisuje to nałożenie, koniunkcje widmowej niespełnionej przeszłości i teraźniejszości, dla której jest przeszłością, jest „gdybym był”, „gdybym zdążył”, „gdybym przybył”. Jednak spóźniony może jeszcze być w trakcie spóźniania się, może jeszcze nie wiedzieć o tym co zaszło, co go ominęło, co wydarzyło się bez niego; ta zasłona niewiedzy, która otacza go w trakcie spóźniania się, sprawia, że dla niego przeszłość wciąż jest przyszłością przybliżaną i uobecnianą przez teraźniejsze oczekiwanie. Dla spóźniającego się moment jeszcze nie nadszedł, choć z obiektywnej perspektywy, z punktu widzenia tego, który przybył na czas, ta sama chwila jest już przeszłością. Cofnąć czas może tylko ten, kto w swoim czasie przybył na czas, dla którego przeszłość w kierunku której wybiegał i na którą chciał zdążyć, zaistniała i stała się przeszłością. Spóźniony natomiast, nigdy nie przybędzie na czas, gdyż przyszłość w kierunku której wybiega, nadeszła nie dla niego i bez niego; w momencie, w którym przybył wszystko już się dokonało i rozegrało, wydarzenie wybuchało i zamarło w nieodwołalnej „byłości”, choć nie jest to przeszłość dla tego, który nadszedł poniewczasie. Zrównano spóźniony, jak i przybyły na czas, dotykają tego samego punktu, obrysowują jeden moment w tak zwanym „czasie obiektywnym”: jest to chwila, którą spóźniony antycypuje, choć jest od niej oddalony i wobec niej opóźniony i do której ten, który przybył na czas, cofa się pamięcią bądź ruchem myśli: jest to wydarzenie, którego spóźniony dotyka uporczywością oczekiwania, a zatem od strony teraźniejszości w kierunku przyszłości (będącą w sensie „obiektywnym”, a zatem dla przybyłego na czas, lub dla bezpośrednich uczestników świadków wydarzenia, przeszłością), a przybyły na czas mocą wspomnienia, a zatem od strony teraźniejszej w kierunku przeszłości. Oba wyobrażenia czasu się spotkają w podobnym geście retrospekcji; gdy spóźniony wreszcie przybędzie tam, gdzie wszystko już się rozegrało, bez niego i poza nim, a przybyły na czas rzuci spokojne spojrzenie poza siebie. Oba wglądy będą dotyczyły czegoś na zawsze minionego i straconego, jednak dla spóźnionego będzie to zawsze możliwa przeszłość niespełnionego oczekiwania i zaniechanego pragnienia, a zatem widziana w perspektywie „jak gdyby”, a dla przybyłego na czas będzie to

nieodwołalna „byłość”, która swoje wypełniła, realizując je w pełni, bądź chybiając im. Zarazem to zupełnie inna chwila, nawet jeżeli dotyczy tej samej daty i nawet jeśli określają ją te same współrzędne, nawet jeżeli spóźniony spóźnił się na tą samą okazję, na którą akuratny przybył punktualnie. Skazona innością świadectw, miejsc i współrzędnych geograficznych, ta jednoczesna/niejednoczesność, niewspółczesność stanowi post-ensteinowską wersję paradoksu Achillesa i żółwia. Spóźniony nie może być współczesny temu, który przybył na czas, nawet jeżeli różnica dotyczy tego samego punktu w czasie. Nawet jeżeli jeden spóźnił się, a drugi przybył na to samo wydarzenie, żaden kalendarz, ani żadna kronika, żadna forma narracyjnej synchronii nie jest w stanie ich pojednać. Mało tego: nawet gdyby spóźniony przybył na czas i uczestniczył w ten sam sposób, w tym samym miejscu, o tej samej godzinie w danym zdarzeniu, ich zeznania, świadectwa nie mogły by się spotkać, nie tworzyłyby żadnej rzeczywistej sumy, nie pozwalałyby na zaprowadzenie w ich obrębie reżimu współczesności i współ-obecności. Nie ma lepszego sposobu na obnażenie fałszu literatury i charakterystycznego dla pewnego typu narracji spojrzenia synoptycznego, niż ta dystynkcja, będąca w istocie radykalną i niedającą się pojednać aporią. Nie ma czasu obiektywnego i nie ma możliwości spojrzenia jednoczesnego, zbierającego różne świadomości czasu w jednej chwili, w jednym, atemporalnym punkcie. W wypadku „tricku” doktora Gotarda mamy „spóźnienie się z czasem”, a więc nie tyle spóźnienie na coś, czy z czymś, spóźnienie się „w czasie”, ile spóźnienie się z samym czasem, bądź z samą zasadą dyktującą różnicę między spóźnieniem a przybyciem na czas: czas, który spóźnił się sam na siebie, bądź nie mógł sam za sobą nadążyć. Można by zapytać o rodzaj temporalizacji rządzi owym „czasem spóźnienia”, czy też o relację, w jakiej spóźnianie się pozostaje wobec czasu, na który się spóźnia. Czy jest to ten sam czas, który dzieli się w sobie, odgradza się od siebie, za sobą samym nie nadąża? A może chodzi o czas wewnętrzny ego, o wewnętrzną czasowość świadomości która nie nadąża za „czasem obiektywnym”, czy też za czasem intersubiektywnym? Jest to spóźnienie o pewien interwał, czyli o pewien moment, trudno dostrzegalną chwilę, która odgradza czas spóźnienia, od czasu wobec którego spóźnienie jest opóźnione i ten interwał, ta rysa, jest formą relacji w jakiej czas pozostaje sam do siebie. Z drugiej strony fraza „spóźniamy się z czasem” insynuuje, że Gotard i mieszkańcy Sanatorium zaniedbują, zapominając, albo przez niedbalstwo ociągają się z czasowością, z byciem w czasie, a zatem istnienie chwili „zapomnienia, zaniedbania czasu”, znajdującej się poza reżimem trwania. Prawdopodobnie na tym polega ów „relatywizm”, o jakim napomknął Gotard. Jednak może też chodzić o inny eon, w którym czas nie tyle się cofa, ile zacina; zatrzymuje byt dążeniu do kresu; o drugorzędny przebieg, osobliwą czkawkę trwania. Jeszcze raz; retoryka Gotarda kamufluje że mamy tu do czynienia nie tyle z eksperymentem, ile uwięzieniem w zdeformowanej,

pozbawionej wymiaru, poczekalni bytu, negatywnej kopii rzeczywistej historii. Czas tu również płynie, jednak w tak wadliwy i niedostrzegalny sposób, że nic nie dociera do kresu, nic nie jest w stanie, mówiąc językiem Heideggera, „uczasić się w kierunku własnej właściwej istoty”. Dlatego finalne stwierdzenie Gotarda, głoszące, że reaktywujemy tu czas przeszły ze wszystkimi jego możliwościami mija się z prawdą o tyle, że najbardziej wewnętrzna możliwość przysługująca każdemu istnieniu, czyli możliwość dotarcia do kresu, spełnienia czasu własnego bycia, zostaje mieszkańcom Sanatorium odebrana. W zamian otrzymują Czas niespełniony i niespełnialny, a zatem zwrócony z drogi, wytracony z wewnętrznej teleologii, niepełnowartościowy. Ów interwał to fałda, konwersja w łonie pełnowartościowego bycia, nawias w obrębie zmysłu wewnętrznego, w wyniku którego wydziela on własny negatyw²⁷⁰.

Interwał, nieznaczne przesunięcie czasu wewnętrznego ego wobec czasu obiektywnego naznacza wszystko, czego Józef doświadcza w Sanatorium, punktując na każdym kroku jego niewspółmierność i niedopasowanie do otaczającego go świata. Temporalna struktura opowiadania, zgodnie z tym, co głosi doktor Gotard, opiera się na momencie zatrzymania, spowolnienia czasu; okazuje się że nade wszystko zmysł wewnętrzny narratora opóźnia się o niewidoczny moment, uniemożliwiając syntezę współobecności i współczesności. „Idę z nimi nim jeszcze przekroczyliśmy dudniącą deski mostu, już śpię na nowo. Przez zamknięte powieki widzę niejasno wnikliwą gestykulację Doktora, uśmiech w głębi jego czarnej brody i staram się na darmo pojąć ten kapitalny chwyt logiczny, ten ostateczny atut, którym na szczycie swej argumentacji, nieruchomiejąc z rozłożonymi rękami, triumfuje. Nie wiem, jak długo jeszcze idziemy tak obok siebie pogrążeni w rozmowie pełnej nieporozumień, gdy w pewnej chwili ocykam się zupełnie, Doktora Gotarda już nie ma, jest całkiem ciemno, ale to tylko dlatego że trzymam oczy zamknięte. Otwieram je i jestem w łóżku, w moim pokoju, do którego nie wiem, jakim się dostałem sposobem”²⁷¹. Ta niewspółmierność, „resztką” bądź „chwila”, traumatyczna resztką, ciemna aureola obcości otaczająca każde wydarzenie, w świecie powstałym w wyniku „eksperymentu” Gotarda ulega wydłużeniu, nie pozwalając niczemu dotrzeć do końca. „Budząc się, zamroczeni jeszcze i chwiejni, ciągniemy dalej przerwana rozmowę, kontynuujemy uciążliwą drogę, toczy my naprzód zawiłą sprawę bez początku i końca”²⁷² Kiedy Józef przekonuje się wreszcie o charakterze oszustwa jakiego, wespół z innymi mieszkańcami

²⁷⁰ Osobliwa czasowość Schulza była przedmiotem wielu analiz i krytycznych dociekań, poczynawszy od wspomnianego tekstu Sanduera pt. *Rzeczywistość zdegradowana* (w: B. Schulz: *Sklepy...*, s. 28 – 29.), poprzez m.in. ważne teksty Jarzębskiego (Tenże: *Schulz...*Dz. Cyt., s. 161 – 177). Najpełniejszy przegląd przedsięwziętych w prozie Schulza „strategii” temporalnych zawiera monografia Krzysztofa Stali (rozdział *Modalności czasu*. W: tenże: *Na marginesach...*Dz. Cyt., s. 101- 143.)

²⁷¹ Tamże, s. 286

²⁷² Tamże, s. 285

Sanatorium i okolic, padł ofiarą, kusi się o serię stwierdzeń, dookreślających ontyczną charakterystykę „czasu cofniętego”: „Cofnięty czas..w samej rzeczy pięknie to brzmi, ale czymże okazuje się w istocie? Czy dostaje się tu pełnowartościowy, rzetelny czas, czas niejako ze świeżego postawu odwinięty, pachnący nowością i farbą? Wprost przeciwnie. Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczysty jak sito”²⁷³. Innymi słowy: czas z drugiej ręki, wyświechtany jak stare ubranie; jakby utkany z materii temporalnej zleżałych artefaktów i ludzi „wyrwanych z egzystencji”. Ponadto „trick” Gotarda oznacza nie tylko spowolnienie i wydłużenie czasu historii, ale również dekompozycję czasu ogólnego: wewnętrzne czasy poszczególnych jestestw żadną miarą nie mogą się uzgodnić; relatywizm nieodłącznych konstrukcyjnej naturze czasu w Sanatorium zostaje zintensyfikowany, uniemożliwiając jakąkolwiek współczesność. „Wiemy wszyscy, że ten niezdyscyplinowany żywioł trzyma się jedynie od biedy w pewnych ryzach dzięki nieustannej uprawie, pieczołowitej troskliwości, starannej regulacji i korygowaniu jego wybryków. Pozbawiony tej opieki skłania się natychmiast do przekroczeń, do dziwnej aberracji, do płatania nieobliczalnych figlów i do bezkształtnego błaznowania. Coraz wyraźniej zarysowuje się inkongruencja naszych indywidualnych czasów. Czas mego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały”²⁷⁴. Narrator *Sanatorium pod klepsydrą*, podobnie jak inni pensjonariusze, przebywa w miejscu znajdującym się nie tyle poza historią, ile na jej krawędzi, w sferze przygranicznej. To rodzaj wiecznej poczekalni, gdzie nic się nie kończy i nie zaczyna, nic nie egzystuje i nie umiera do końca, wszystko dobiega kresu, ostatecznie nigdy go nie osiągając. Rzeczy zanurzają się w bezkresie, który uniemożliwiając im osiągnięcie własnego końca, niweczy zarazem szansę osiągnięcia bytowego spełnienia; rzeczy odwleczone i opóźnione wobec swego kresu, są zarazem ni-dokończone, wyrwane ze związków sensu, opróżnione z istoty. Nie też żadnego „ja”, które by zatrzymało upadek świata w zapomnienie. Wewnątrz-podmiotowa temporalizacja, która umiejscawiając rzeczy i świadomość, wiąże je zarazem w formę świata, w Sanatorium nie działa; czas wewnętrzny podmiotu również się zacina, wywołując opóźnienie wewnętrznej świadomości ego wobec doznania, owocujące niemożnością recepcji zewnętrznego świata i ujęcia go w formę przedmiotu. Doświadczenia krążą w quasi-objektywnej, pozbawionej jaźni pamięci-strefie, która opróżniając je ze znaczenia, ogałając je z szczególności, nadaje im trudne do zniesienia, niesamowite znaczenie absolutne. Pamięć bez pamiętającego tworzy dymensję istnienia, w której zanika dystynkcja pomiędzy widmową natarczywością nieświadomego, a intencjonalnym przywołaniem. Rzeczy dryfują, pełne ducha ciężkości, realne

²⁷³Tamże, s. 292.

²⁷⁴Tamże, s. 288- 289.

i niezbywalne, skrzepy, złogi w magmowatej rzece niechcianego przywołania, nie-właściwej repetycji. W Sanatorium żaloba poprzedza utratę, jakby w wyniku lustrzanej inwersji; dlatego stabilizuje się ona i zyskuje obiektywność. Interwał oddzielający umieranie od śmierci, żalobę od straty, świadomość siebie od percepcji siebie, owa ulotna granica sobą pamiętającym, a tym, co godne pamięci, tworzy strukturę owego świata. Odwrócenie wektora czasu nie jest anihilacją straty, lecz pozbawieniem jej definitywności, zwróceniem jej możliwości nie-nastąpienia, uwięzieniem jej w dążeniu do obiektu. W Sanatorium wszystko pozostaje w tym połowicznym pół-bycie, zatrzymane w drodze do swego kresu. Rzeczywistość Sanatorium to realność bytu zabalsamowanego w swej nieskończonej możliwości bycia.

Zanim Benjamin odnalazł swój epistemologiczno-etyczny koncept przewyciężenia historii w pojęciu obrazu dialektycznego, flirtował utopizmem i mesjanizmem. Celem tych dwuznacznych umizgów było wypracowanie języka polemiki z dominującym zarówno w europejski liberalizmie, jak i socjaldemokracji dogmatem postępu i post-heglowską wizją rozumnego procesu dziejowego, które autor *Ulicy jednokierunkowej* traktował jako nowożytnie wcielenia mitu. Pierwszą próbę polemiki z mitycznym urządzeniem historiografii Benjamin podjął w krótkim *Fragmencie teologiczno-politycznym*, dokonując próby nowego zdefiniowania pojęć sacrum i profanum, odnosząc je do perspektywy mesjańskiej i ontycznego statusu dziejów, kreśląc wizję historii, unikałaby określeń immanentnych. Ponieważ wszelkie formy doczesnego zbawienia i rewolucji, regulowane są przez mit, jak również, konstytuujące większość nowożytnych wizji historiozoficznych, myślenie utopijne, noszą mityczne cechy. I tak na przykład, rewolucyjny utopizm Ernsta Blocha z *Geist der Utopie*, najpełniej wyrażający profetyczną wizję czasu, wydawał się Benjaminowi zanadto zanurzony w pogańskiej wizji dziejów. Należałoby wstępnie zarysować obszar krytyki Benjamin: jest nią wizja sensownego i spełniającego się procesu dziejowego, który swoje uzasadnienie i sens czerpie z siebie samego, który znajduje swe dopełnienie w ostatecznym pojednaniu, w którym wszelkie wyrwy, przygodności i kryzysy zostaną zażegnane i wybawione w finalnej rekapitulacji. Taki schemat myślowy realizują zarówno wszelkie rewolucyjne formy percepcji dziejów, jak i schematy historiozoficzne oparte o ideę postępu. Takie wizje nie są prawdziwie religijne, a co za tym idzie, zamykają się na prawdziwą wizję zbawienia. Ich główna teza głosi, że proces historyczny sam w sobie nosi załączki zbawienia; że jest ono jedynie wynikiem wewnętrznej logiki dziejów. Pomiędzy historycznym stawaniem się, a dniem ostatecznym, istnieje ścisły związek ontyczny i przyczynowy. Takim myśleniem rządzi w ukryty sposób schemat paruzji: sens nie jest czymś transcendentnym wobec stanu świata, wciela się on stopniowo, symbolizuje się w procesie

dziejowym, w cząstkowy wprowadzie i niepełny sposób, jednak każdy przełom, każdy skok i rewolucja mocniej wtapiają sens w materię doczesności; cząstkowe uobecnienia są zapowiedzią ostatecznego inkarnacji. Wprowadzie, z punktu widzenia poszczególnych momentów stawania się, owo zamykające historię pojednanie, jest nieskończenie odległe; czas nie spoczywa w sobie, nie zna spełnia, jest zawsze sam od siebie odwleczony. Jednak linearna struktura dziejów sprawia, iż intryga sensu jest czytelna w mnogości pozornie niesprowadzalnych do siebie zjawisk; każda czasowość ma nieuchronnie formę „zmierzania-ku”, „kierowania-się-do”, każdy moment jest zwrócony w stronę swego dopełnienia. Stąd przyszłość kończy i zbawia przeszłość, każdy moment czasu unieważnia byt przeszłości i przemieszcza go w stronę sensu; każdy następny punkt na linii czasu jest zapowiedzą koncyliacji, jaka dokona się w dniu ostatecznym. Nawet rewolucyjne wizje nagłego zerwania dotychczasowych stosunków, opartych na ucisku i niewoli, zawierają w sobie implikację, że wszelka niesprawiedliwość zostaje zażegnana, a dotychczasowe zło zniesione, że dzieje, nawet w najmroczniejszych punktach, nieuchronnie zmierzały w kierunku koniecznego wyzwolenia, że ich naturalna dynamika przechwała w swym łonie, w samej nieprawości dotychczasowych stosunków iskry rewolty. Rewolucyjny wybuch stanowi, za każdym razem, efekt dialektycznego przekształcenia status quo, a nie wyzwolenia apokaliptycznego gniewu; wszak radykalne przewartościowanie musiałby przyjść spoza historii, a tego pomyśleć nie sposób, o ile, za Heglem szukamy podmiotowości prawdziwie dziejowej. Nie sposób pomyśleć świeckiej historii (a historia jest nieuchronnie świecka, nawet gdy jest historią zbawienia) bazując na idei radykalnego zerwania i nie przypisując jej jednolitego, immanentnego charakteru; taka historia wszak musiałaby całkiem umknąć trybunałom moralnym. Newralgiczny i karkołomny problem wartościowania w historii, bowiem, zakłada jej teleologiczny wymiar i każdorazowe odnoszenie jej przygodności do owego celu, niezależnie czy będzie to paruzja, rewolucja czy szczęśliwość ludzkości: sama możliwość spójnych moralnie ocen przeszłości wyrasta z takiego wstępnego domniemania stanu idealnego, do którego wszystkie krwawe przewroty, wojny, odkrycia i polityczne przełomy konieczne prowadzą. Nawet, gdy w ów cel zaangażowany jest absolut, to za każdym razem dokonuje on wcielenia w ludzki czas; bóstwo winno być jedynie najwyższym poświadczeniem logiki dziejów; wizja zbawienia, które nie zawierałoby się w jakiś sposób w tym, co przygodne, niesie ze sobą nieuchronnie implikacje nihilistyczne, unieważniające przeszłość, i odbierające jej sens - jedynie schemat postępu może pozwolić na utrzymanie w mocy domniemania o sensowności historii. Benjamin jednak, instynktownie odrzucał a priori jednolitości i sensowności dziejów, jak również przekonanie o zbawieniu, jako dającym się logicznie wywieść z przebiegu historii. Takie wizje, miały dlań z gruntu świecki, a co za tym idzie mityczny charakter. Usensownianie

dziejów unieważnia fakt upadku, zasypuje bezkresną wyrwę między naturą a sensem. Buduje ono fikcję totalności, podczas gdy jedynie konstatacja wyrwy między spełnieniem a bytem, może według Benjamina dać wyobrażenie o prawdziwej treści idei mesjańskiej. Dlatego dopiero nadejście mesjasza stwarza relację między nim a procesem historycznym, czas mesjański, bowiem tworzy osobny eon, niesprowadzalny do czasu doczesnego, w którym zachodzi ludzka historia. „Dopiero sam mesjasz spełnia wszelki proces historyczny, i to w tym sensie, że dopiero zbawi, spełni, stworzy jego odniesienie do pierwiastka mesjańskiego. Z tego względu nie można chcieć odnosić do pierwiastka mesjańskiego niczego historycznego. Toteż Królestwo Boże nie jest telos dynamiki historycznej; nie można go wytyczyć, jako cel. Z perspektywy historycznej nie jest to cel, lecz koniec. Z tego względu ład profanum nie może zostać zbudowany na idei Królestwa Bożego, toteż teokracja nie ma sensu politycznego, lecz tylko i wyłącznie religijny”²⁷⁵. Królestwo „nie jest z tego świata” - między czasem mesjańskim a dynamiką historyczną nie ma żadnego przejścia, żadnych punktów stykowych, dopiero sam mesjasz stwarza taki punkt i związek przez to, że spełnia dzieje. Pojęcie spełnienia jest tutaj istotne, gdyż niesie ono w sobie osobiwe implikacje: skoro porządek dziejów i świat mesjański nie mają ze sobą nic wspólnego, jeżeli wydarzenie przyjścia po prostu przerywa trwanie i tworzy nowy eon, nowy układ czasu, to owo „spełnienie” jest raczej zniesieniem i unicestwieniem. Wydaje się, że wydarzenie mesjańskie pełni w myśleniu Benjamina podobną rolę, co boska przemoc-unicestwienia i znosi porządek doczesności. Królestwo, dlatego nie może być celem rzeczywistości historycznej, gdyż jego nadejście oznacza destrukcję dziejowości. Niesie w sobie to dwie implikacje: po pierwsze radykalną separację historii od sensu: trwanie dziejowe nie niesie w sobie nadziei spełnienia, donikąd nie prowadzi, czasowym następstwem nie rządzi żadna logika, porządek historii w swoim ontologicznym statusie, niczym nie różni się od natury, podobnie jak ona jest radykalnie i bezpowrotnie odwleczony od znaczenia. Ponieważ historia tworzy bezsensowny blok zdarzeń, nie prowadzący donikąd, to wtargnięcie transcendentu w dzieje, będzie zrazem owych dziejów zniesieniem, zmazaniem wszelkiej historyczności, cofnięciem stanu upadku. W ten sposób Benjamin odwołuje się do żydowskiej apokaliptyki i do wywodzących się z niej, założeń ontologicznych. Idea mesjańska przybierała zazwyczaj w judaizmie dwie postacie: utopijną lub apokaliptyczną. Pierwsza dostrzegała w świecie doczesnym iskry zbawienia, akcentując łączność pomiędzy światem upadłym a zbawionym. Druga, natomiast, traktowała nadejście mesjasza, jako nieuchronne zniszczenie doczesności. Stąd, w pierwszej optyce, napotkać można waloryzację doczesności i pewnego typu zbliżenie pomiędzy światem, a Bogiem, w drugiej natomiast świat, ze względu na moment upadku, zasługuje na zniszczenie, a zbawienie posiada

²⁷⁵ W. Benjamin: *Twórca...*, s. 389.

nagły i skokowy charakter. Adam Lipszyc trafnie rekonstruuje te dwie postawy: „[...]Idea mesjańska może przybierać co najmniej dwie postaci, a rozbieżność to odzwierciedla się w kontraście między dwoma ujęciami kategorii stworzenia. Idzie mianowicie o różnicę między mesjanizmem nieapokaliptycznym, a mesjanizmem apokaliptycznym. Mesjanizm nieapokaliptyczny przyjmuje, że przejście między stanem niezabawionym a stanem zbawionym, choć wymaga zapewne nieskończonego procesu, nie ma charakteru skokowego, mesjanizm apokaliptyczny zaś – że to przejście musi być pewnego rodzaju zerwaniem. Wiąże się to również z taką oto okolicznością, że nieapokaliptyczne ujęcia idei mesjańskiej łączą się z wizjami świata stworzonego, które upatrują w nim bytu niedopełnionego, lecz nie popsutego. Ujęcia apokaliptyczne zaś łączą się chętnie z gnostyckimi wizjami świata upadłego, który w postaci wrażliwych, fałszywych totalności zasklepia się ponad głowami ludzi, ich samych wikłając w skłamanie formy egzystencji, musi więc zostać w jakimś sensie rozbity czy przełamany, by mogło dojść do zbawienia. Stąd też działania mesjańskie w ujęciu nieapokaliptycznym są z reguły wolne od przemocy, w ujęciu apokaliptycznym zaś – mają zawsze aspekt destrukcyjny”²⁷⁶. Apokaliptyczny mesjanizm dąży do powiększenia różnicy ontologicznej pomiędzy światem stworzonym a stwórcą. W takim wypadku, nadejście zbawienia daje się wyjaśnić tylko jako gniewna rozprawa z upadłym stworzeniem, grzebiąca dotychczasową historię. Tak pojmowane, nadejście mesjasza jest katastrofą – i apokaliptyczny judaizm za każdym razem tak je widział – przejście pomiędzy dniem Pana a światem zanurzonym w immanentnym, zepsutym logosie było nie było wyobrażalne inaczej, jak w modi radykalnego zerwania. „Mesjanizm żydowski jest w swojej genezie i istocie, co należy jak najdobitniej podkreślić, teorią katastrofy. Teoria ta podkreśla rewolucyjny, przewrotowy element w przejściu z każdej historycznej teraźniejszości do mesjańskiej przyszłości. Samo to przejście staje się problemem, skoro ukazywane i podkreślane jest w nim chętnie to, co jest właściwie bez-przejęciowe; czynią tak już starożytni prorocy, np. Amos i Izajasz. Dzień Pana, o którym mówi Izajasz, jest dniem katastrofy i zostaje opisany w wizjach, które tę katastrofalność jak najdobitniej podkreślają. Jak ów dzień Pana, w którym kończy się dotychczasowa historia, w którym świat zostaje wstrząśnięty w posadach, ma się do owego (obiecane na początku tego samego rozdziału Księgi Izajasza) „końca dni”, kiedy to dom Pański wzniesiony zostanie na szczycie góry i ludy do niego popłyną – o tym nie dowiadujemy się niczego”²⁷⁷. Problemem zasadniczym, który taka teoria mesjańskiej katastrofy ze sobą niesie, jest właściwy stosunek, pomiędzy czasem świeckim, a uświęconym czasem mesjańskim. W jaki sposób Królestwo może zjawić się w świecie zepsutym, skoro jego

²⁷⁶ A. Lipszyc: *Sprawiedliwość*..... Tamże, s. 15.

²⁷⁷ G. Scholem: *Judaizm*...Dz.Cyt. Tamże, s.125.

ontologiczny status jest skrajnie indyferentny? Jaki „rodzaj czasu” nazywamy mesjańskim, skoro wszelka temporalność wiąże się nieuchronnie, z zepsutym, profanicznym stanem uniwersum? Czy istnieje jakiś inny czas, niezepsuty, nieprzygodny, czy innymi słowy, można uznać istnienie jakiegoś czasu spoza czasu, który byłby w stanie zastąpić ten dotychczasowy? I wreszcie: czy czas mesjański jest tylko dopełnieniem, kresem czasu świeckiego, czy czasem innym, nowym znoszącym jego świecki wymiar? Wydaje się, że pytania owe zarysowują przestrzeń nierozwiązanych aporii, których jądro stanowi samo pojęcie „skoku”. W jakim bowiem czasie wydarza się skok? Na pewno nie w punkcie odbicia, nie w czasie, od którego odskakuje, ale również, ponieważ jest przejściem, nie w czasie docelowym. Może wytwarza jakiś „między-czas”, który nie mieściłby się w pełni ani w czasie historycznym, ani mesjańskim, który miałby własną rozciągłość, pomiędzy nimi dwoma, niesprawdzalną wszak do nich. Jednak założenie czasu skoku, wykluczałoby jego nagłość, rozciągałoby go niepomniernie, nadawałoby mu wymiar temporalny, którego nie powinien posiadać. Jeśli skok cały mieści się po stronie mesjańskiej, to jak może ustosunkowywać się do czasu profanicznego, nie naruszając swojej mesjańskiej autonomii? Z drugiej strony, skoro to mesjasz buduje relacje pomiędzy czasem świeckim a Królestwem, to wydaje się, że nie mamy do czynienia ze skokiem, który byłby pomostem pomiędzy dwiema symetrycznymi całościami temporalnymi, ale interwencją z innego wymiaru czasu w wymiar doczesny, która jest czytelna jedynie z punktu widzenia z owego „wyższego pułapu”. Może czas mesjański nie mieści się w czasie świeckim, dlatego, iż przekracza go radykalnie? Wtedy zniesienie byłby zwykłym przekroczeniem. Stosunek, jaki tutaj zachodzi, przypomina relację pomiędzy czasem postrzeżenia a czasem wyobrażenia, jak opisuje go Sartre²⁷⁸. Wydaje się, że wyobrażenie radykalnie znosi czas percepcyjny, pomimo iż, mieści się w samym jego środku. Czasowość marzenia, nie umiejscawia się w horyzoncie poprzedzających je, i następujących po nim momentów, ale w osobliwy sposób nicuje i znosi trwanie, które je umożliwia. Jest tak, jakby marzenie odrzucało rygory tworzone przez wewnętrzne poczucie czasu, transcendowało ciągłość, rozrywało czas biograficzny, inicjując wraz ze swoim zjawieniem się, nową, całkiem zewnętrzną, wobec strumienia postrzeżeń, formę uczasowienia. Fantazja wydaje się być nieumocowana w czasie percepcyjnym, zdają się jej nie dotyczyć jakiegokolwiek rachuby. Pomimo tego, że wydarzyła się w określonym momencie, wykracza poza niego; zdaje się być bezczasowa, pomimo swej wewnątrz-czasowości. Tak więc wyobrażenie i percepcja mieszczą się na jednej osi czasu, jednak nie dają się do siebie sprowadzić, uznać za część tego samego continuum - wyobrażenie jedynie retrospektywnie da się umieścić na mapie

²⁷⁸Zob. J. P. Sartre: *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Przeł. P. Beylin. Warszawa 1970, s. 235-247, 325-354.

czasu percepcyjnego, jest jak osobna monada wewnątrz linowego przebiegu. Czas mesjański, jeśli przyjąć jego radykalną heteronomię względem czasu profanum, musi pozostawać w podobnym, dewiantnym wobec osi czasu, stosunku. Również z punktu widzenia jakości, czas mesjański transcenduje ład historyczny; jeśli bowiem traktujemy dzieje jako bezsensowny ciąg nie prowadzących donikąd wypadków, albo, linię pozwalającą osiągnąć pewien cel, jednak zawsze złudny i immanentny, a więc mityczny; to czas mesjański jawiłby się, jako coś więcej niż gwałtowna cezura: byłby unieważnieniem struktury świata tak dalekim, że nie pojmowalnym ze świeckiej perspektywy. To prowadzi do pytania; w jaki sposób tego wydarzenia można oczekiwać? Skoro nic w przeszłości ani teraźniejszości mu nie odpowiada, skoro nic nań nie przygotowuje, skoro nie można go antycypować? Poza tym, czy sama definicja stosunku tego czasu do ładu profanum, wyklucza możliwość oczekiwania, bowiem, zarówno ono, jak i jego podmiot, są częściami tego porządku, który będzie musiał być zniesiony? Jak oczekiwać nieistniejącego, pozaświatowego; tego, co nie daje się przedstawić, co niweczy samą zdolność przedstawiania? Wydaje się, że po raz kolejny mamy do czynienia z paradoksem: dopiero z punktu widzenia spełnienia, możliwe jest oczekiwania: czas mesjański uczyni się oczekiwanym, stworzy w zamkniętym ładzie profanum odniesienie do siebie, rysuje swoją możliwość w dzieje. Okazuje się, że ontologia wydarzenia mesjańskiego, dopuszcza tylko taki stosunek między nim a światem historycznym, który wychodzi od samego tego wydarzenia i cofa się w kierunku przeszłości, by stworzyć siebie, jako jej rezultat, znosząc ją zrazem. Znosi ją, bo tym samym neguje jej linearność, rysując w strzałkę dziejowego postępu pętlę mesjańskiego czasu. Tą paradoksalną strukturę starał się Benjamin uchwycić w dalszej części eseju: „Ład profanum powinien się wznieść na idei szczęścia. Stosunek tego ładu do pierwiastka mesjańskiego to jedna z istotnych nauk filozofii historii. To właśnie z jej perspektywy uwarunkowane jest mistyczne ujęcie historii, której problemy można przedstawić w jednym obrazie. Jeśli jeden kierunek strzałki oznacza cel, z jakim oddziaływa dynamis profanum, drugi zaś kierunek intensywności mesjańskiej, to poszukiwanie szczęścia wolnej ludzkości dąży zaiste od owego kierunku mesjańskiego, lecz jako siła sunąca swoją drogą może sprzyjać innej sile, ukierunkowanej przeciwnie, tak również świecki ład profanum sprzyja nadejściu królestwa mesjańskiego. Profanum nie jest wprawdzie kategorią prawa, jest ono jednak kategorią, i to jedną z najtrafniejszych, jego cichego nadchodzenia. Albowiem w szczęściu wszystko, co ziemskie, dąży do swego upadku, tylko w szczęściu przeznaczone jest mu jednak znaleźć upadek. Podczas gdy zaiste bezpośrednia mesjańska intensywność serca, wewnętrznego człowieka indywidualnego przechodzi przez nieszczęście w sensie cierpienia. Duchowemu *restitutio in integrum* wprowadzającemu nieśmiertelność odpowiada restytucja świecka, wprowadzając w

wieczność upadku, rytmem zaś tej wiecznie przemijającej, przemijającej w swej totalności, w swej totalności przestrzennej i czasowej światowości, rytmem natury mesjańskiej jest szczęście. Albowiem mesjańska jest natura ze swego wiecznego i totalnego przemijania”²⁷⁹. Czas mesjański nie różni się ontycznie od czasu świeckiego, ma jednakże inny wektor, jest jak tafla zniekształcającego spojrzenia nałożona na zamknięty, linearny czas. Czas mesjański jest wewnętrznym wypowiedzeniem posłuszeństwa teleologicznej koncepcji historii, w imię intensywności serca, podwojeniem tego czasu i uznaniem go w jego przebiegu. Taka zewnętrzna/wewnętrzna, niemożliwa pozycja, odsłania jego istotowo upadłą kondycję, ogląda czas w jego przebiegu, nazwa go. Świadczy o dystansie względem ciągu dziejów, wewnętrznej rewolcie przeciw obietnicom postępu. Tworzy ją stosunek, w jakim czas pozostaje względem samego siebie. Pozornie dwa wymiary czasu: profanacyjny i mesjański, nie mogą się spotkać: strzałka *dynamis profanum*, opartego i kierowanego przez ideę szczęścia, biegnie w stronę przeszłości; czas wewnętrzny zaś, mesjański, oparty o intensywność serca i wieczność cierpienia, idzie w przeciwnym kierunku, rachunku sumienia i rozpamiętywania upadku. Spotykają się jednak w jednym punkcie; okazuje się nawet, że zachodzą one na siebie. Bowiem istnienie profanicznej wizji szczęścia uprawnia i wzmacnia wewnętrzny sprzeciw intensywności; dla niej bowiem nieskończony rozwój jest upadkiem i grzechem. Okazuje się, że dwie strzałki tworzą elipsę; pętla samo-zaprzeczenia - mesjańska intensywność uwalnia z czasu profanum - prowadzi do konstatacji, że obiecane szczęście jest katastrofą, więc ratuje przed zamknięciem w immanentnym, mitycznym logosie, do jakiego prowadzą wszelkie teorie postępu. Zniesienie historii, mające się urzeczywistnić w czasie mesjańskim, jest oglądem, w wyniku którego szczęście, zasadniczy przedmiot ludzkich dążeń, zostaje określone mianem upadku. Intensywność mesjańską tworzy niemożliwe spojrzenie rzucane przez zanurzony w czasie podmiot na dziejowe continuum i transcendujący je. Przekroczenie to napędza poczucie upadku i przemijania. Zbudowany na idei szczęścia czas historyczny nie zna luk ani wyrw, tylko nieskończony rozwój - jest zanurzony w pragnieniu doczesnej szczęśliwości i zmierza ku niej - czas mesjański zaś jest pojęciem dziejów, historyczności będącej klęską - dlatego oba czasy nie odsyłają do siebie, ale jakby zawierały się jeden w drugim. Czas mesjański pozostaje wewnątrz czasu świeckiego, ale na zewnątrz jego celowego i immanentnego charakteru; odrzuca epistemiczny schemat zamkniętości czasu. Moment mesjańskiej intensywności tworzy więc we wnętrzu dziejów wyrwę, z punktu widzenia której, uzyskać można ogląd historii, jako natury. Można, za Giorgio Agambenem, taki model czasu wewnętrznego, uznać za swoisty punkt meta-temporalny, za rodzaj czasu operacyjnego, który jest jedynym punktem, niesprowadzalnym do

²⁷⁹W. Benjamin: *Twórca*.... Tamże, s. 389.

czasu chronologicznego, który nie mierzy faktów i zdarzeń, ale operacje umysłowe dokonujące takich pomiarów; jest to jedyny pułap, z którego czas chronologiczny widziany jest jako dająca się określić całość. Czas operacyjny odpowiada za nieuchronne opóźnienie ego wobec świata, za lukę występującą pomiędzy czasem obiektywnym, a wewnętrznym strumieniem przeżyć. Jest to potrzebny na wytworzenie obrazów czasu - a więc luka, pętla wewnątrz linearnego przebiegu, która sprawia, że teraźniejszość podmiotu jest zawsze odwleczona względem samej siebie. „W każde budowane przez nas wyobrażenie czasu, w każdą wypowiedź, w której staramy się określić i przedstawić czas, uwikłany jest pewien niesprowadzalny do nich czas dodatkowy. Tak jakby człowiek, jako istota myśląca i obdarzona mową wytwarzał jakiś czas nadmiarowy wobec czasu chronologicznego, niweczący wszelkie jego próby doścignięcia czasu, jaki zabiera na ukształtowanie wyobrażeń i przedstawień. Ów dodatkowy czas nie jest jednak jakimś innym czasem, czymś na kształt czasu uzupełniającego, dołączającego od zewnątrz do czasu chronologicznego; jest on, jeśli można tak to ująć, czasem w łonie czasu, nie czasem dodatkowym, a wewnętrznym, mierzącym jedynie moje wobec niego opóźnienie, moją niemożność zrównania się i zsynchronizowania z własnym wyobrażeniem czasu, a tym samym dającym mi możliwość jego ukończenia i uchwycenia”²⁸⁰. Jeśli czas mesjański zostanie pomyślany, jako czas operacyjny, to jest on sposobem, dzięki któremu czas historyczny nie może uzyskać spójności, pęknięciem wewnątrz kontinuum, przemieszczającym je wobec niego samego i czyniącym niejednolitym i rozbitym. Z drugiej strony, tylko taki przemieszony czas, może być całościowy - jednak jest to całość bezwzględnie niekompletna, uzależniona od swego suplementu - mesjańskiej wyrwy. Jest to cięcie wewnątrz czasu, które z jednej strony pozwala obalić mit jego totalności i zamkniętej struktury, z drugiej strony mityczny fantom jego wewnętrznej sensowności i celowości. Mesjańskie odwleczenie jest, więc, pieczęcią upadłości czasu, bezkresnego oddalenia ludzkiego trwania od spełnienia, poświadczeniem radykalnej i nienaprawialnej świeckości historii. Czas nigdy się ze sobą nie pokrywa, nigdy się nie domyka. Czas mesjański jest rysą na mitycznym obrazie teleologicznego, zakorzenionego w wyobrażeniu finalnej szczęśliwości, totalnego czasu historycznego. Paruzję zastępuje rozbiecie. Jednak katastroficzny wymiar, nie musi być ostateczny: dystans, na jaki pozwala czas mesjański, jest również formą upodmiotowienia. Wszak zamknięcie w historii, pojmowanej w myśl logiki postępu, prowadzi do podległości; historia jest niezależnym od świadomości działającym fatum, którego wyroków, ani przemian odwołać ani pojąć nie sposób. Taka historia jest losem i posiada faktyczność moc i siłę zniewolenia podobną do antycznych jego wyobrażeń. Jeżeli natomiast odebrać dziejom ich niewzruszoność i jednolitość, a podmiot wyrwać z ciągu trwania, to

²⁸⁰G. Agamben: *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2009, s. 84.

panowanie i bierność zostają zastąpione przez świadomość własnej nieprzystawalności, oderwania od continuum dziejowych przemian. Taka świadomość wygasza, zanosi i dezaktywuje zaklętą w pojęciu historii, przemoc losu. „Możemy teraz zaproponować pierwszą definicję czasu mesjańskiego: jest to czas, jakiego potrzebuje czas, by dobiec końca, a ściślej ujmując: czas, jaki zabiera nam ukończenie, dopełnienie naszego wyobrażenia czasu. Nie jest on, zatem ani linią - wyobrażalną, acz nie do pomyślenia - czasu chronologicznego, ani - równie nie dającym się pomyśleć- momentem jego końca, nie jest jednak również po prostu odcinkiem odjętym od czasu chronologicznego[....]jest raczej czasem operacyjnym, nagłym i napierającym w czasie chronologicznym, urabiającym go i przekształcającym od wewnątrz, czasem, którego potrzebujemy na doprowadzenie czasu do końca - czasem, który nam pozostaje. W odróżnieniu od naszego wyobrażenia czasu chronologicznego jako czasu, w którym żyjemy, oddzielającego nas od siebie samych i obsadzającego nas niejako w roli biernych i bezsilnych obserwatorów samych siebie, beczasowo przyglądających się czasowi upływającemu, nieustannemu wymykaniu się samym sobie, czas mesjański jako czas operacyjny, w którym chwytny nasze wyobrażenie czasu i go dopełniamy, jest czasem, którym sami jesteśmy, przeto jedynym czasem rzeczywistym, jaki mamy”²⁸¹.

Flirt Benjamina z teologią mesjanizmu kulminuje w odmianach i przebraniach, w jakich występuje u niego pojęcie/ koncept ocalenia. Najzwięźlejszą i zarazem najbardziej enigmatyczną definicję „ocalenia”, sformułował Benjamin w jednym z metodologicznych fragmentów *Pasaży*: „O pojęciu 'ocalenia': wiatr absolutu w żaglach pojęcia. (Zasada wiatru jest cykliczność). Ustawienie żagli to czynnik względny[N 9, 3]”²⁸². Fragment ten zdaje się umieszczając pojęcie ocalenia na osobliwym polu siłowym, łącząc rozmaite konotacje i aluzje w trudny do rozplątania semantyczny węzeł. Absolut nie wciela się w pojęcie, na modłę heglowską, lecz cyklicznie wypełnia żagle pojęć, których ustawienie i status jest względny. Zwróćmy uwagę na nieorganiczność tej metafory i jej nieoczywisty, destruktywny charakter. Żagle mogą jedynie „chwycić” podmuchy absolutu, ich ustawienie, nastrojenie nie ma znaczenia, zetknięcie znaczącego i znaczonego, pojęcia i sensu jest efektem przyrodniczego na póły przypadku. Między absolutem, a pojęciem nie ma żadnej koniecznej więzi, ich spotkanie jest przypadkowe, zasada, w imię której odsyłają one do siebie, trudna do zgłębienia. Z jednej strony żagle są elementem przypadkowym i niepodobnym, z drugiej absolut jest irracjonalny, nielogiczny, rządzonego zasadą prostej repetycji. „Definicja” jest raczej obrazem niemożności i niewydolności:

²⁸¹ Tamże, s. 84 - 85

²⁸² W. Benjamin: *Pasaże*. Przeł. I. Kania. Kraków 2005, s. 521

pojęcie ocalenia jest słabym, wewnątrznie pękniętym konstruktem, którego nie sposób wyjaśnić, wpisać w jakieś spójne pole teoretyczne nadać mu określony zakres i referencję. Jest tak, jakby pojęcie ocalenia opisywało porażkę pojęcia, które nie tylko kapituluje przed własnym przedmiotem, ale które zamyka sobie drogę do znaczenia, odbiera samą możliwość przedmiotowego obsadzenia. Bowiem pojęcie „chwytając” absolut, odmawia sobie przywileju inkarnacji, prostej relacji pomiędzy znaczoną i znaczącą. Znaczące deformuje impuls, który ma przechwycić, zaciemnia sens, który ma zawrzeć. Jest ono wewnątrznie pęknięte, rozgrywa się pomiędzy tym, co sakralne, absolutne, a tym, co czysto pojęciowe, logiczne, racjonalne. W innym zapisku Benjamin dokładnie nazywa te dwa obszary: „Moja myśl tak ma się do teologii jak bibuła do atramentu. Jest nią całkowicie przesycona. Gdyby to jednak zależało od bibuły, nie pozostało by nic z tego, co napisano [N 7a, 7]”²⁸³. Mglisty absolut zastępuje tutaj wyrażenie nazwana teologia, sfera myślenia i języka świętego, opartego o objawienie, jednak struktura metafory niweczy czytelność naszkicowanej relacji. Ponieważ myśl wyraża absolut, jej natura jest teologiczna; stosunek ten jednak pozostaje zmacony, bowiem elementy teologii, stają się nieczytelne i nierozpoznawalne w tkance myślenia. Myśl przechowuje to, co teologiczne, jednak relacja między teologiczną deskrypcją absolutu, a świecką pracą pojęcia, odwraca się: myśl, pomimo, iż przesycona przez iskry teologiczne, zmazuje je i rozgadnia: to, co teologiczne jest śladem zacieranym, mączonym przez ruch ustawiania pojęciowych żagli. Tylko w wyniku zmażenia obecności świętego języka w racjonalnej myśli, może wybrzmieć pojęcie ocalenia. Tak, więc ocalenie - słowo i pojęcie źródłowo religijne, wręcz biblijne musi zatrzeć swój rodowód, zamazać miejsce pochodzenia, zatracić więź z kontekstem nadającym mu semantyczną wydolność, poniekąd przeciąć pępowinę. Ocalenie nie może przemawiać z wnętrza pewnej tradycji, pewnego dogmatyzmu- musi być spowolnione, zepsute; musi być znakiem zerwania i aporii.

Problem, który się tutaj wyłania, to warunki możliwości pewnego języka, który zachowując więź z dziedzictwem teologii, potrafiłby istnieć w strefie świeckiej, w której zatracone zostały impulsy teologiczne. Żeby był to język, który, z jednej strony, prowadzi do objawienia, z drugiej „ocala” przed nim. Jak pisze Adam Lipszyc: „, Jeśli bowiem objawienie ma naprawdę rozpuścić się w języku, nie zaś po prostu chytrze i bez szwanku skryć się pod jego powierzchnią, jeśli, innymi słowy, to język ma wchłonać objawienie, a nie na odwrót, trzeba także zakwestionować wiarę w nieskazitelną sferę językowości- wiarę, która sama stanowi po prostu residuum pozytywnej teologii- i ulokować język w przestrzeni i kontekście materialnych sił. Ten

²⁸³Tamże s. 518.

postępujący materialistyczny demontaż teologii nie tyle ją wszakże przekreśla w naturalistycznym akcie, ile paradoksalnie ocala, umożliwiając jej filozoficzne uprawomocnienie”²⁸⁴. Problemu nie stanowi znalezienie świeckiego ekwiwalentu dla teologicznego myślenia; jest nim raczej nieistnienie teologicznego dyskursu w epoce sekularyzacji. Pisanie, poruszające się po teologicznej orbicie, daje świadectwo niemożności teologii traktowanej jako uniwersalny horyzont artykulacji, jako sacrum, paradoksalnie, tylko używając symboli niezgodnie z ich pochodzeniem, genezą czy źródłem, tylko mącąc ich trajektorię i przesuwając ich pole działania, unieważniając różnicę między językiem świętym a świeckim, między tekstem świętym i tradycją jego wykładni i komentarza, można zachować (w sposób, który dla Benjamina zawsze pozostanie równoznaczny z destrukcją) w świecie iskry zbawienia. Owa podwójność Benjamina, nie odpowiada jedynie za sposób, w jaki dogmatyczna czy mistyczna inspiracja „przebiera się” w język racjonalistycznej filozofii - również dyskurs materialistyczny inkrustowany teologią, traci swoją pewność pojęciową, nabiera niepokojącej niestabilności i staje się w osobliwy sposób „niegroźny”, niepełny i pozbawiony powagi. Zadaje się, jakby w ten sposób skonstruowany dyskurs, działał poza jakimkolwiek paradygmatem, poza sferą zrozumiałości, jakby nie mógł znaleźć pola przedmiotowego. W specyficzny sposób nicuje on sam fenomen skuteczności jakiegoś języka teoretycznego, sposobu, w jaki słowo przekłada się na praktykę, irracjonalnego krążenia znaczenia. Benjamin, bowiem, jako myśliciel nowoczesny, odczytał zmierzch uniwersalnych ram, za pomocą których częściowość społecznych praktyk znajdowała symboliczne umocowanie w intersubiektywnie uznawanej racjonalności; nowoczesność zdestabilizowała zarówno dziedzictwo teologii, jak i mit uniwersalnej racjonalności. W takim otoczeniu, próba uzyskania przez jakikolwiek dyskurs dominacji, stawała się wielce problematyczna; z jednej strony taka dominacja, poprzez zanik uniwersalnych stabilizatorów i wygaśnięcie umów zapewniających obowiązywanie, zdawała się być efektem czystej przemocy; z drugiej zaś niejasna powaga i aura zawarta w każdym normatywnym i absolutystycznym języku, zawierała w sobie coś więcej; domieszkę sacrum, ślad uznania dla absolutu. Jak to się dzieje, że pomimo zaniku teologii z jednej strony, i uznania dla uniwersalności rozumu z drugiej, pewien typ języka, pewien sposób absolutystycznego myślenia, od razu rodzi czy wytwarza poczucie sensu, pole przedmiotowe; w jaki sposób „obowiązuje”, pomimo faktu, że nic owego obowiązywania nie gwarantuje, nic za nie odpowiada, nic nie stanowi pokrycia pustki słowa? W tym pytaniu zespala się cała stawka krążąca wokół typów społecznego mówienia, opartego o mechanizm obowiązywania, którego źródeł ani charakteru nie sposób zidentyfikować, którego nie sposób zredukować do jakiejś podstawy, absolutu czy ratio,

²⁸⁴A. Lipszyc: *Sprweidliwość*....Dz. Cyt. Tamże, s. 20-21.

które swoją racjonalność i skuteczność czerpie nijako z siebie samego. To otwiera na problem prawa, które zdaje się być zasadniczą strukturą niejawną, zagadkowej przemocy: forma władzy bez źródła, rytuału bez podstawy.

Myślenie, które chce badać, opisywać czy wyjaśniać ten prawny przymus, musi umknąć podejrzeniom, iż samo wytwarza przymus uznania, że opiera się o logikę normy, że próbuje odtwarzać absolutystyczny gest. Dlatego w swoim języku, musi ono unikać pozytywności, nie może mieścić się jednoznacznie w żadnym paradygmacie, nie może być za w jakąkolwiek normę dyskursu władzy. Dlatego Benjamin jest eseistą, czyli tym, kto się staje, kto próbuje; język jego tekstów jest nieustannym testowaniem i sprawdzaniem wydajności języka, oczyszczaniem go z wszelkich normatywnych domieszek. Praca eseisty polega na zachowywaniu semantycznej niestabilności: podwójność Benjamina polega nie tyle na próbach zniesienia czy unieważnienia teologii czy materializmu, jako dwóch momentów syntezy, lecz usiłuje „odbić” je od siebie, z zachowaniem ich wewnętrznych luk i niekompatybilności. Owo rozdwojenie, czy schizofrenia są formą unikania prawo- myślności, czy spolegliwości, szansą na zachowanie pozycji spoza prawa, czy spoza normy. Dlatego obecność eseisty jawi się szczególnie wyraźnie w epoce choroby tradycji, kiedy niegdysiejsza forma konstytuowania się prawdy przybiera widmowe formy, w których ocalenie fasadowej jedności służy jedynie uzasadnieniu ucisku. Wtedy eseista przybiera maskę historyka materialistycznego, którego zadaniem jest artikulacja stanu pokawałkowania i wywłaszczenia, powalająca w jedyny, niezafałszowany sposób doświadczyć tego, co historyczne. Historyk materialista postrzega przeszłość jako nieodwracalnie utraconą, a jedyną formą kontaktu z tym , co historyczne stanowi odczytanie prawdy epoki w „teraz” poznawalności. Czas nie tworzy linii, a poznanie nie jest cofaniem się, lecz nagłym skokiem w byłość, za pomocą języka współczesności. Nie jest to jednak zbawienie przeszłości w teraźniejszości, lecz odczytanie przeszłości jako zapowiedzi, której teraźniejszość jest spełnieniem. „Prawdziwy obraz historii przemyka obok. Tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyскуje na wieczne pożegnanie. 'Prawda nam nie ucieknie'- ta wypowiedź Gottfrieda Kellera w obrazie dziejów historyzmu oznacza dokładnie to miejsce, w jakim jest rozbite przez materializm historyczny. Jest to bowiem obraz bezpowrotnej przeszłości, który grozi zniknięciem z każdą teraźniejszością, która nie rozpoznała się w nim jako ta, o która mu chodziło”²⁸⁵. Materializm historyczny rodzi się wraz z doznaniem absolutnej niestabilności prawdy: przeszłość jawi się jako obraz, raca czy rozbłyск; ma charakter chwilowej iluminacji, błędnego powidoku. Nie sposób go poznać ani doświadczyć, można go jedynie ocalić od

²⁸⁵W. Benjamin: *Twórca.....*Dz. Cyt. Tamże, s. 204- 205.

zapomnienia, łącząc go w wariabilną konstelację z terażniejszością, nie jest to schemat poznawczy, ani metoda hermeneutyczna, lecz rozbłysk rozumienia, czyniący zadość strukturze „przedmiotu”. Poznanie historyczne, w epoce w której każda forma historycznego rozumienia ma charakter katastrofy, w erze kryzysu doświadczenia, musi nosić w sobie załączki ocalającej destrukcji. Ocalającej, bowiem podmiot poznania staje w obliczu zagrożenia zanikiem i niemotą, destrukcji, bowiem, poznanie owo nie ma charakteru przyswojenia, lecz nagłej innerwacji przez byłość odzwierciedloną w terażniejszości aktu poznania. Przedmiot historyczny ujawnia strukturę typologiczną²⁸⁶: przeszłość traktuje się jako spełnione proroctwo rewolucyjnej terażniejszości. Destrukcyjne ocalenie przybiera postać mesjańskiego sądu, w którym zapoznane obrazy przeszłości zmartwychwstają w terażniejszości, która z nich wyrasta jak ogon z komety, by rozerwać złudzenie historycznej koherencji. Właściwym przeciwnikiem materializmu jest, bowiem, historyzm, który osadza swoją wizję dziejów na obrazie homogenicznej jedności i postępu, gdzie przeszłość, terażniejszość i przyszłość stanowią ogniwa łańcucha nieprzerwanego rozwoju kultury. Przeszłość, obnoszona w tego typu obrazach, ukazuje się jako homogeniczny czas zwycięzców, ideologiczne uświęcenie prawnej przemocy. Bowiem ta sama kultura, o której nieprzerwanym rozwoju przypomina historyzm, jest jedynie efektem ucisku, odebrania głosu pokonanym. W tym znaczeniu cała, uświęcona tradycją przekazu historia, staje się dokumentem barbarzyństwa, a cywilizacyjny splendor zostaje postawiony w stan oskarżenia. Fasadowość wszelkich schematów historycznych opartych o ideę świeckiej teodycei i metodę wczucia, polega na zapomnieniu niszczącej przemocy ustanawiającej historię, na eliminacji jej niewygodnej warstwy, którą stanowią dzieje cierpienia. „Fustel de Coulanges zaleca historykowi, który chce wczuć się w jakąś epokę, by wybił sobie z głowy wszystko, co wie o późniejszym przebiegu historii. Nie sposób lepiej określić metody, z jaką zerwał materializm historyczny. To metoda empatii. Jej geneza tkwi w gnuśności serca, w acedii, która zawodzi, nie mogąc zawładnąć ulotnie rozbłyskującym obrazem historii.[....] Natura tego smutku stanie się bardziej wyraźna, gdy zadamy pytanie, w kogo właściwie wczuwa się dziejopis historycyzmu. Odpowiedź nieuchronnie powiada: w zwycięzcę. Panujący w danej chwili są jednak dziedzicami wszystkich, których kiedykolwiek zwyciężyli. Wczucie się w zwycięzców wychodzi zatem na dobre panującym. Materialiście historycznemu dość tego, co powiedziano. Kto zawsze, aż po dzień dzisiejszy, odnosi zwycięstwa, ten maszeruje w pochodzie triumfalnym, ponad tymi, którzy dziś są na dnie. Zdobycz, jak zawsze było w zwyczaju, oprowadzana jest w tym pochodzie. Określa się ją mianem dóbr kulturalnych. W materializmie historycznym liczą

²⁸⁶Pojęcie „relacji typologicznej”, w odniesieniu do teorii Benjamin, pożyczam od Giorgio Agambena. Zob. Tenże: *Czas...Dz.Cyt.* Tamże, s. 165

się jednak z obserwatorem zdystansowanym. O tym bowiem, co dostrzega on w dobrach kultury, o pochodzeniu ich wszystkich i każdego z osobna, nie można myśleć bez zgrozy. Istnienie swe dobra te zawdzięczają wszakże nie tylko trudowi wielkich geniuszy, którzy je stworzyli, lecz także bezimiennej harówce współczesnych. Nigdy bowiem nie istnieje taki dokument kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa. I jak on sam nie jest wolny od barbarzyństwa, tak nie jest wolny od niego proces przekazu, w trakcie którego przechodzi on z jednych rąk w drugie. Materialista historyczny dystansuje się więc od niego według swych możliwości, a za swe zadanie uważa czesanie historii pod włos²⁸⁷. materialista ocala przeszłość, j nie tylko przed zapomnieniem, ale i przed niewłaściwą formą jej przekazu. Dlatego „czesze on historię pod włos”, zrywając z tradycją, hermeneutyczną formą jej poznania, opartą na idei wczucia i fuzji horyzontów, traktując terażniejszość jako punkt zaczepienia, z którego można chwytać ulotne obrazy przeszłości. „Teraz” jest, bowiem, wypełnieniem przeszłości, rodzajem stanu mesjańskiego, w którym to, co było odsłania swój rzeczywisty, wybuchową dyspozycję. Przedmiot historyczny tworzy monadę, w której to co było i terażniejsze tworzą pełną napięć konstelację prawdy, w której stan obecny oznacza ową apokalipsę i paruzję, o którą dopominały się przeszłe cierpienia. Terażniejszość jawi się jako wybawienie, „to, o co chodzi przeszłości”; ocala się w ten sposób nie tylko historyczny fakt, ale i współczesność; „byłe” zostaje wyrwane z hipostazowanego ciągu faktów tworzących przekaz i obdarzone dynamiką, a współczesność znajduje zakorzenienie w tradycji, odsłaniając swój rewolucyjny potencjał. W ten sposób konstytuuje się obraz dialektyczny: „Obraz dialektyczny jest niczym błysk. Byłość tak właśnie należy zatrzymać- jak obraz, co rozbłysnął w „teraz” poznawalności. Dokonujące się w ten - i tylko w ten - sposób ocalenie może się dokonać tylko wobec tego, co w następnym okamgnieniu nieodwołalnie ginie. W związku z tym metafora[...]o spojrzeniu proroczym, zapalającym się na wierchach przeszłości[N 9, 7]”²⁸⁸. Obraz dialektyczny jest ruchomą konstrukcją, w której terażniejszość wyzwala byłość i nadaje jej krytyczny wymiar, a terażniejszość zyskuje prawomocność jako to, co zapowiedziane, jako sens tego, co było. Najważniejszy pozostaje moment destrukcji: fakt zostaje zniszczony jako element historycznej ciągłości, sieć powiązań z określonym momentem dziejowym ulega zerwaniu, współczesność zaś staje się 'niegdysiejsza', zamienia się w obraz i oddziela od siebie, tarci formę „aktualności”, a tym samym, charakter przeżycia. W ten sposób, współczesność za pomocą obrazu z przeszłości, staje się przeszła samej sobie, a historia staje się „współczesna”. Terażniejszość za pomocą „byłości” dystansuje się od siebie. To jedyna forma poznania właściwa „stanowi zagrożenia”: „Wyartykułować historycznie

²⁸⁷W. Benjamin: *Twórca...*Dz. Cyt. Tamże, s. 205-206.

²⁸⁸W. Benjamin: *Pasaże...*Dz. Cyt. tamże, s. 521.

to, co minione, nie oznacza zrozumieć, „jak to naprawdę było”. Oznacza to zawładnięcie wspomnieniem, jakie rozbłyskuje w chwili zagrożenia. Materializmowi historycznemu chodzi o to, by utrwalić obraz przeszłości, jaki znieśc narzuca się podmiotowi w chwili niebezpieczeństwa. Niebezpieczeństwo grozi zarówno trwaniu tradycji, jak i jej odbiorcom[...]²⁸⁹ Działanie materialisty polega na pełnej interioryzacji zagrożenia; nie chodzi o ocalenie tradycji, ale o ocalenie poszczególności przed widmowa formą przekazu, przed apologetycznym historyzmem, przed celebracją i mitem. Mesjański wymiar tak rozumianej dialektyki, zasada się bowiem na przyznaniu głosu temu, co nieme, co w opartych na dyskursie władzy kronikach skazane było na zapomnienie, na restytucji pojedynczości zapoznanej w bezdusznym tyglu historiozofii: „Przed czym ocalane są zjawiska? Nie tylko i nie tyle przed niesławą i lekceważeniem, w jakie popadły, lecz raczej przed katastrofą, jaką często bywa dla nich określona forma tradycji ich przekazu, „celebrowania ich jako spuścizny”. Ocala się je, pokazując ich wewnętrzne pęknięcie - Istnieje tradycja będąca katastrofą”.

Dzięki owemu „wewnętrznemu pęknięciu”, eseistyczne myślenie może być prawdziwie współczesne czasom wywłaszczonym z tradycji, pozbawionym pamięci. Zarówno poprzez akcentowanie swojego teologicznego pochodzenia, jak i zdecydowany akces na rzecz marksizmu, myślenie pozbawiałoby się owej „eseistycznej”, pękniętej struktury i dokonywałoby wolty w stronę dogmatyzmu, który, o ile stawia na jedność i spójność języka teoretycznego, nieuchronnie wikła się w mityczny immanentyzm. Tylko pęknięcie, niekompatybilność, pozwalają na łapanie absolutu w żagle pojęć. Istotna jest sztuka ustawiania żagli, dzięki której absolut może przybyć, niezauważony i wnikać w nieprzygotowane myślenie. Bowiem zbawienie, musi być doznaniem i iluminacją niemożliwości, jeśli ma być myśleniem naprawdę nowoczesnym. Jednocześnie taka pozycja oczekiwania na wydarzenie mesjańskie, pozbawiona teoretycznych osłon i poczucia bezpieczeństwa, jest na wskroś melancholijna. Jest to pozycja Anioła historii, który odwrócony w kierunku przeszłości, widzi jedynie katastrofę i ruiny. „Z pewnością chciałby się zatrzymać, obudzić zmarłych i scalić to, co rozbite. Ale z raju wieje wichura, która napiera na skrzydła i jest tak silna, że anioł nie może ich złożyć. Wichura ta pędzi go bez ustanku w przyszłość, do której odwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Wichurą tą jest to, co określamy mianem postępu”²⁹⁰. Anioł jest znakiem niemożliwości i słabości ocalenia, które nie wyraża zgody na ucieczkę historii w stronę utopii, nie usiłuje pojednać horroru przeszłości z sensem. Jakakolwiek forma zbawienia, nie uznająca

²⁸⁹W. Benjamin: *Twórca*.....Dz. Cyt. tamże, s. 205.

²⁹⁰ Tamże, s. 207.

niekompletności, przygodności i nędzy tego, co tylko dziejowe jest pozorna; nie uznaje ona powagi pamięci, która, chcąc oddać hołd temu, co utracone, musi je widzieć jako ruinę, by nie uśmiercać go po raz drugi, by nie rozpuszczać go w pojednaniu. Tylko ocalenie, które jest formą pamięcią, pozwala sobie na przywilej uznania nieuchronnej porażki dziejów. „Nie umiemy w pełni odzyskać rzeczy zapomnianych. Może to dobrze, Wstrząs odzyskania byłby tak destrukcyjny, że w jednej chwili przestalibyśmy rozumieć swoją tęsknotę. A tak rozumiemy ją, i to tym lepiej, im głębiej tkwi w nas owo coś zapomnianego. Tak jak zapomniane słowo, które właśnie spoczęło na naszych wargach, mogłoby uskrzydlić język na sposób Demostenesa, tak owo coś zapominanego zda się ciężkie od całego przeżytego życia, które nam obiecuje”²⁹¹.

Powróćmy na chwilę do aktu „ustanowienia apokryfu”, i skupmy się przez chwilę na semantyce „ucieczki od historii”. Schulz rozmaicie definiował kluczowy dla jego świata ruch odwrotu w stronę wyobraźniowej pełni: „mesjaszem”, „powrotnym dzieciństwem”, „genialną epoką”. Łatwo byłoby cały niesłychany akt profanacji ojcowskiej biblioteki potraktować jako antynomiczny gest mesjański, jednak słowa, jakich używa Józef odrzucając Biblię, przeczą takiej interpretacji. Pismo zostaje nazwane „skażonym apokryfem, tysięczną kopią, nieudolnym falsyfikatem”. Szaleństwo swego postępowania Józef uzasadnia relacją do transcendentu nie znającego semiotyki do paradoksalnej Księgi bez pisma i Ojca bezcielesnego. Problemu nie stanowią bowiem fałszywość i reprodukcja, lecz czasowa odległość między słowem a znaczeniem, zawrotny dystans ontologiczny między sferą niewcielonego *signifie*, a materialnością *signifiants*. Syn domaga się od księzek by czyniły to, czego czynić nie mogą, by literalnie wypełniały własne wygórowane obietnice, by za znakami pisma coś się kryło. Wstyd i zażenowanie Ojca wypływa ze świadomości prawdziwego stanu rzeczy, ale również z nierozumności syna, który nie uznaje istnienia konstytutywnych idei, kredytu i odwleczenia charakterystycznych dla ekonomicznego sensu. Umowność symboli i różnicująca właściwość znaków, konieczność odwleczenia spotkania z obiektem nie mieszczą się Józefowi w głowie, stąd jego wizja Księgi jako ostatecznej semantycznej gwarancji, poręczenia właściwego początku, nie skażonego żadnym rozsunięciem, wyrwą bądź podejrzeniem arbitralności. „Apokryf udany” prześwituje zza kart „apokryfu nieudanego”, którym według Józefa miałyby być dotychczasowa święta księga. Ale czym właściwie jest apokryf? Gdzie go spotykamy? Jak funkcjonuje? Czy poświęcając temu pojęciu tyle uwagi, nie padamy czasem ofiarą pewnej stylizacji? Nieuchronnie prowadzeni jesteśmy ku temu kłopotliwemu splotowi (węzłowi, uściskowi, aporii) łączącemu fikcję, prawo i religię, ku miejscu, którego ze wszech miar chcemy uniknąć. Jednak w geście

²⁹¹W. Benjamin: *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2010, s.121.

Józefa, który odrzeka z oburzeniem podsuwaną mu przez Ojca biblię, tkwi roszczenie prawne, pytanie o status tekstu, o relację oryginalności i pierwszeństwa (gest zaprzeczenia autentyczności tekstu to również akt podważenia ojcostwa, przewrotu albo detronizacji), jak i problem kanoniczności i herezji, roszczeń symbolicznych i ich wypełnienia. Odrzucenie okazuje się niefortunne (stąd zmieszanie uczestników sceny) ale również wiążące (wstyd i odwrócenie oczu). Więc apokryf pojawia się w miejscu nadwątlenia oczywistości tekstu; nie w formie heretyckiego sprzeciwu, lecz skargi neofity - jest założycielski, a nie anarchiczny. Nie uzasadnia roszczenia, ale stanowi jego prawne zabezpieczenie, próbę przeciwstawienia konstytutywnym fikcjom Ojcostwa, rodziny i tekstu innego, pierwotniejszego i ojcostwa prawdziwszego, głębiej umocowanego, wcielonego w osobę syna. To zamieszanie i przemieszczenie nie płynie spoza prawa, spoza kanonu, z jakiegoś miejsca ostatecznej transgresji, ale z samego serca ortodoksji, albo z jej pojęcia doprowadzonego do progu realizacji, za którym pojawia się kłopotliwa kwestia pokrycia znaków. Apokryf jest oryginałem widzianym w perspektywie swojego upadku, kanonem przemieszczonym lub zdelegalizowanym: akt apokryfizacji tekstu, ujawnienia jego fałszywości, nie dokonuje się w imię innego tekstu, lecz w imię braku tkwiącego w oryginale, symbolicznej pustki, bezpodstawności wszelkiego pisma. Sąd apokryf funkcjonuje podwójnie: jako upadły i zadenuncjowany oraz jako spełniony, funkcjonujący, a zatem nie dający się odróżnić od oryginału. Akt denuncjacji zawiera w sobie akt ustanowienia; powołuje do istnienia dwa teksty: ten podważony zdementowany, którego prawu zaprzeczony i inny, potencjalny, będący niewypełnionym zobowiązaniem tego pierwszego, a zatem apokryfem utajonym, nieznanym, bądź jeszcze niewcielonym. Wizja Księgi absolutnej przeciwstawionej książkom z biblioteki, nakłada się na wizję ojca stwórczego przeciwstawioną ojcu symbolicznemu: problem właściwego sensu i właściwego ojcostwa są ze sobą ściśle związane. Szaleństwo Jakubowego syna bierze się z przerażenia nadmiarem pism które nic nie znaczą, z przerażania bezkresem pustych obietnic, innymi słowy, z lęku przed literaturą. Nie tylko odmawia ojcu, ale i ucieka w ramiona innego ojca, prawdziwego. Bowiem grzechem głównym książek zgromadzonych w ojcowskiej bibliotece jest ich skończony, tekstowy kształt, zasadniczą wadą ojca, jego cielesność. Opiera się to na relacji pomiędzy *Nawiedzeniem* a *Księgą*, pomiędzy „nie rozumieliśmy go” wypowiedziane przez zbiorowego narratora *Nawiedzenia* pod adresem Ojca i „nikt mnie rozumiał” jakie wypowiada Józef w *Księdze*: chiazmatyczne odwrócenie podziału ról w rodzinnym schemacie wskazuje na różne fazy kryzysu symbolicznego. Nie tylko w *Nawiedzeniu*, ale i w całych *Skleпах cynamonowych* świat kipiał od anarchicznej wolności bezkrólewia; pod nieobecność Ojca wszystko ulegało rozprzężeniu, stabilne kontury rzeczywistości rozmywają się, uniemożliwiając znakom ujęcie jej w karby i ujarzmienie. Jednak pod pozorami tej swobody

ukrywała się inna władzą; rządy pozoru i irracjonalnego prawa. Kiedy Ojciec pojawia się na scenie, przypomina szekspirowskiego króla Leara pozbawionego władzy: jest szaleńcem, dręczonym przez własne ciało i zagadkowe lęki; heretykiem wypowiadającym słowa, które dla „czcicieli pozoru” (czytaj: Adeli) nie miały wielkiego sensu. Ojciec na każdym kroku i przy każdej okazji jest detronizowany, pozbawiany władzy i wpływu, poddawany rytualnym poniżeniom. Absolutną obcość Ojca poświadcza również syn, Józef, skądinąd po cichu kibicujący cierpiącemu Jakubowi, kiedy, całkowicie utożsamiając się widmowym porządkiem po-ojcowskiej władzy, przyznaje: „Nie rozumieliśmy go”. W *Księdze* sytuacja ulega lustrzanemu odwróceniu; Jakub jawi się jako piastun rodzinnego i symbolicznego porządku, jako ojciec nie tylko biologiczny, ale nosiciel Imienia Ojca; Józef natomiast swoim irracjonalnym buntem stawia się na pozycji wygnańca z raju normalności. „Nikt mnie rozumiał”- mówi, zajmując miejsce wygnańca. Syn staje się ojcem a ojciec synem. Może właściwsza byłaby jednak inna hipoteza. Rozchwianie schematu rodzinnego, które obserwujemy w *Skleпах cynamonowych*, w *Księdze* zostaje zażegane, wszystko wraca do normy: Ojciec znów jest Ojcem, a syn Synem - wszystko przebiega w myśl Kodu. Struktura rodzinna *Księgi* bardziej odpowiada konwencji, jest łatwiej oswojalna i rozpoznawalna: zbuntowany syn, bezradni członkowie rodziny, ojciec próbujący zażegnać kryzys i doprowadzić krnąbrnego potomka do ładu. Ten układ wydaje się tak znajomy, że aż podejrzany. Zastanowienie wzbudza nade wszystko jego niestabilność, szybkie zmiany ról. Syn szybko przechodzi od „pozoru dobrze uzasadnionych pretensji” do bełkotu i agresji, topi się niejako w swej retoryce. Ojciec łatwo daje się zdemaskować, zaskakują jego słabość i uległość wobec płaczącego się syna. Inni domownicy są „bezradni” i całkowicie zszokowani rozgrywającym się przed ich oczyma przedstawieniem. „Pozory” racji Józefa przeważają „pozór” rodziny, pomimo retorycznej nieskuteczności swego twórcy. Na przestrzeni krótkiego fragmentu przeszliśmy kilkakrotne zmiany ról i statusu głównych uczestników; jak w komedii, albo koszmarnej śnie. Ponadto sensowność świata chwieje się w posadach pod ciosami nie mogącego się wysłowić Józefa; pozór sensu niesiony przez rodzinny konsens, również nie jest w stanie się ostać, gdy postraszyć go widmem *Księgi*. Schulz wchodzi na iście surrealistyczny rejestr i ten karnawałowy klimat tylko wzmacnia poczucie skandalicznej niestabilności wszelkich znaczeń. Kawalkada przeobrażeń i detronizacji kulminuje w hiperbolicznym oskarżeniu: „Jedną z nich, gruby i ciężki foliant, ojciec mój wciąż na nowo podsuwał mi z nieśmiałą zachętą. Otworzyłem ją. Była to Biblia[...]Podniosłem oczy na ojca, pełne wyrzutu:- Ty wiesz, ojciec- wołałem- ty wiesz dobrze, nie ukrywaj się, nie wykręcaj! Ta książka cię zdradziła. Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysięczną kopię, nieudolny

falszyfikat? Gdzie podziałeś księgę? Ojciec odwrócił oczy”²⁹². „Książka cię zdradziła”- stwierdzenie - klucz do wszystkich deprecjacji i przewartościowań; książki są częściami metonimicznego łańcucha prowadzącego do Księgi - biblii, a ona tylko synekdochą ojca - jego symptomem, jego uzewnętrznieniem. Fałszywość i apokryficzność księgi demaskuje fikcyjnego ojca. Domaganie Księgi okazuje się w istocie krzykiem, wołaniem o powrót prawdziwego Ojca. Księga i Ojciec to synonimy początku i absolutnego sensu, to pseudonimy dla „ pierwotnej całości”, którą tworzył język w stadium genetycznym, poprzedzającym upadek w konwencjonalne nazywanie, fragmentaryczność i częstkowość; stadium absolutnego zespolenia sensu i zdarzenia, nierozróżnialności ducha i ciała znaku.

Na ojcu podsuwającym synowi Biblię, ciąży ta sam wina, co na jego książkach: skończoność, konwencjonalność, czysto umowny, związek *signifiant* i *signifie*. Ojciec jest ojcem nieprawym, podobnie jak biblia i inne książki są bękartami „z lewego łóża”, „z drugiej ręki”. W celu upewnienia się o trafności tych obserwacji, wystarczy powrócić do pierwszego podrozdziału *Księgi*. „Księga...Gdzieś w zaraniu dzieciństwa, o pierwszym świetle życia jaśniał horyzont od jej łagodnego światła. Leżała pełna chwały na biurku ojca, a ojciec pogrążony w niej cicho, pocierał poślinionym palcem cierpliwie grzbiet tych odbijanek, aż ślepy papier zaczynał mglić się, mętnieć, majaczyć błogim przecuciem i z nagłą zluszczał się kłakami bibuły i odsłaniał rąbek pawiooki i urzęsiony, a wzrok schodził, mdlejąc w dziewiczy świt bożych kolorów, w cudowną mokrość najczystszych lazurów”²⁹³. „Błogość”, „jasność”, „dziewiczość”; „dziewiczy” ojciec i „pierwotna” księga, która łuszczy się i „mętnieje” w permanentnej genezie. Między ojcem a Księgą istnieje więź niemal symbiotyczna, są one wcieleniami, modusami „pierwszego świtu życia”, wariacjami absolutu. Nie chodzi tutaj o wcielenie, w którym ciało tekstu stawiałoby opór „dziewiczej” epifanii sensu; to raczej pełna teofania. Tekstualność Księgi w pełni podporządkowuje się woli stwórczego ojca; w tej semantycznej komunii jej tekstowa skończoność ulega zapoznaniu: „pocierał poślinionym palcem cierpliwie grzbiet tych odbijanek, aż ślepy papier zaczynał mglić się, mętnieć, majaczyć błogim przecuciem”. „Ślepy” papier stanowi idealną, plastyczną i niezdolną do oporu płaszczyznę, skórą do przemiany na samo skinienie ojcowskiego palca, zdolną do podporządkowywania się wszelkim kaprysom. Papier „majaczy”, podobnie jak przebudzony Józef; „majaczenie” określa stan materii, tekstu stworzenia w chwili genezy, mglistą i nieokreśloną fermentację księgi, która utożsamia się z dopiero co wywołanym z niebytu światem. Księga stworzenia sytuuje jeszcze poza zasadą

²⁹² B. Schulz: *Sklepy...* tamże, s. 137.

²⁹³ Tamże, s. 135.

konturu, w strefie, gdzie ontologiczne formy i kształty jeszcze się nie wykształciły: „z nagła złuszczał się kłakami bibuły i odsłaniał rąbek pawiooki i urzęsiony”. „Początek życia” oznacza stan pełnej możliwości, semantycznej energii poszukującej dopiero swego bytowego określenia. Księga jest dosłownie macierzą istnień, wylęgarnią kształtów, a Ojciec to zrazem instancja płodząca; więź łącząca go ze świeżą, konstytuującą się dopiero księgą świata ma wyraźne znamiona seksualne. Jednak osobliwa, transgresywna i trudna do określenia cielesność Ojca, czyni te skojarzenia bardzo skomplikowanymi. Ojciec jest dziewiczy, a zatem androgyniczny, jednak „matki jeszcze wówczas nie było”²⁹⁴. Nieobecność matki nie jest jednak brakiem; „absolutny początek” nie zna prywatności, dziewiczy i nieskończony stwórca ojciec był zarazem matką, bytem płodzącym i gotowym na poczęcie. Ojcowski pośliniony palec to ekwiwalent fallusa, znamień zapładniającej semantycznej władzy. Przesuwa się po grzbiecie tych odbijanek aż wywoła w „ślepej” i podatnej stronicy, elastycznej powierzchni, „mętniejącej i majaczącej”, mdlejącej „w mokrość najczystszych lazurów”, stan brzemienności. Księga-macierz, bierna i po kobiecemu uległa, poczyną światy zapłodniona ejakulującym ojcowskim palcem. Stwórcza omnipotencja „zapładnia” wszystko dookoła: początek życia to zarazem początek świata. Ojciec zapładnia sam siebie i tworzy sam siebie; jest efektem księgi i jej źródłem. Jego przewaga i organiczna więź z Księgą czyni zeń giganta, istotę boską. „Lubiłem stawać między nogami ojca, obejmując je z obu stron, jak kolumny”²⁹⁵. Charakterystyczna dlań hegemonia znaczeniowa i samo-zwrotność, niezależność od zewnętrznych semiotycznych nośników, poświadczona jest przez inny atrybut panowania nad językiem: pióro. Jedną z rzeczy, którym oddaje się on bowiem z zapamiętaniem, wprawiającą w pełną fascynacji ekstazę przypatrującego mu się syna, jest pisanie listów. Jasnym staje się przy tym, że Jakub (o ile możemy tak nazywać tę półboską istotę) nie zna tyranii znaczącego, posługując się w zamian osobliwym pismem-bez-pisma, w którym pomiędzy sensem, a tekstowym śladem, nie ma różnicy. Miejszem w którym podział na ducha i ciało litery, na konwencjonalną przemoc znaku i jednostkowość pragnienia sensu, ulega zniesieniu, jest ojcowski podpis. „Czasami pisał listy. Siedziałem na biurku i śledziłem z zachwytem zakrętasy podpisu, zawile i wirujące jak trele koloraturowego śpiewaka”²⁹⁶. Podpis w tym wypadku nie stanowi sygnatury, potwierdzającej jedynie nieobecność tego, kto ją wystawił; podpis Ojca jest żywy, i nigdy nie odrywa się od rzeczywistej ciągłej obecności swego autora. Zakrętasy podpisu są jak „trele”, pismo to jest żywe, przypomina raczej śpiew, żywą emanację ciała - to jakieś pismo bez pisma, nie-graficzne pismo. Podpis Ojca, mówiąc metaforycznie, nigdy go nie opuszcza, nie dzieli i nie rozrzedza

²⁹⁴Tamże, s. 136.

²⁹⁵Tamże.

²⁹⁶Tamże.

jego obecności; podpis ojca stanowi spełnienie marzeń o absolutnej inkarnacji ducha w znaku, „ja” w piśmie, sensu w słowie. Na zwykłym podpisie ciąży brak, nieobecność donatora, konwencja imienia, umowność znaku. Podpis może być sfałszowany, powielony bez zgody tego, kto go złożył, odległość dzieląca sygnatariusza od podpisu jest zawrotna. Inne są jednak zasady i prawa dla snów, majaków. Złożona z sygnatariusza, imienia i podpisu pułapka, dokonująca alienacji podmiotu w znaczącym, w tym wypadku ustępuje miejsca symbolicznej paruzji. I znowuż, znaczeniowa onnipotencja ojca łączy się ściśle z jego potencją seksualną: pióro używane przezeń do podpisywania to również znak falliczny, tym bardziej znaczący, że w pełni operatywny. Nie trudno zgadnąć, że mając takie sny, nie można się łatwo pogodzić z realnością, w której istnieją tylko doczesne, wiarołomne pisma. I nie ma niespodzianki w tym, że zawstydzony, odwracający oczy, słaby ojciec, który z rozpaczą faryzeusza odwołuje się do jednego z tych wiarołomnych pism, jakby zaświadczać o swojej podległości wobec znaczeń Innego i ksiąg Innego, wobec zewnętrznego prawa i autorytatywnie narzuconej umowy; że taki ojciec-impotent będzie się wydawał jedynie sobowtórem i uzurpatorem. Józef „ustanawiając apokryf” pragnie semantycznego absolutu, podobnie jak pełnego, boskiego ojca, który tożsamy byłby z „wymajaczoną” przezeń księgą. Nie chodzi, powtórzmy, o konflikt dwóch praw, ale o próbę wypowiedzenia umowy, o złamanie kodu - o przewyżczenie wyroku w imię którego znak, ślad pismo poprzedza żywą obecność, w której jakaś księga, kodeks, jakaś litera jest zawsze na początku, nawet przed słowem, które niesie. Nie chodzi o ustanowienie nowej struktury, ale zamazanie wyrwy istniejącej między strukturalnym inwariantem, a zdarzeniem. Histeryczna i w bezsensowności swej wzniosła reakcja na nowoczesny kryzys książki i języka. Histeria pisania, mógłby ktoś rzec.

Może na tym polega oskarżenie o fałszywość, które Józef wysnuwa pod adresem ojca: Józef oddaje głos nam, czytelnikom, którzy w postaci układowego rodzica nie rozpoznają głosiciela *Traktatu o manekinach*. Intertekstualne odwołanie do *Sklepów* jest tu wyraziście sfunkcjonalizowane; *Księga* nie tylko jawi się jako odwrotność *Nawiedzenia*; jest to re-inscenizacja dramatu zarysowanego w *Niewiedzeniu* z innym podziałem na role. Jednak nie *Księga* odwraca *Nawiedzenie*, to *Nawiedzenie* było inwersją kodu symbolicznego, infantyлизacją ojca, postawieniem syna w samum środku rodzinnego Nad-Ja (mającego za plecami, przypomnijmy, rzeczywistą władczynię, Adelę): miejscu, w którym winien znajdować się ojciec. *Księga* byłaby w myśl takiej interpretacji odwróceniem odwrócenia. Jeśli przyjąć że Schulz dokonuje tu autointerpretacji, że *Nawiedzenie* jest hipotezkiem *Księgi*, to akt ustanowienia apokryfu nabiera karkołomnych i przyprawiających o zawrót głowy implikacji semantycznych:

syn staje się ojcem, który stał się synem, który stał się ojcem. Prawdziwa łamigłówka. Zapewne mielibyśmy nie lada problemy z rozwikłaniem tej zagadki, gdyby drugi rozdział rozpoczynał opowiadanie. Hiperboliczne rojenia o Księdze z pierwszego rozdziału burzą bowiem pozorną zwyczajność sytuacji: syn nie tylko próbuje zostać ojcem ojca, ale i wymawia Ojcu, wypowiada mu, tak, jak wypowiada się umowę. Nie wierzy bowiem że strofujący go człowiek jest jego Ojcem. Oskarżenie ojca o fałszywość ma więc dwa, ściśle ze sobą związane znaczenia; nie jest Ojcem, czyli ostateczną instancją, wielkim mówcą, nosicielem Imienia, ale i nie jest „moim ojcem”, znanym nam z *Nawiedzenia* Jakubem. Demaskacja i wynikające z niej podwojenie nabiera walorów metatekstowych: *Księga* jest apokryfem *Nawiedzenia* i *Sklepów cynamonowych*, podobnie jak ojciec w *Księdze* jest sobowtórem Jakuba z poprzedniego tomu. Jeżeli będziemy mieć z tyłu głowy informację, że zarówno *Księga*, jak i ściśle z nią związana *Genialna epoka* najpewniej wchodziły w skład nigdy nienapisanej powieści *Mesjasz*, to spłot zyska kolejną nitkę. Tutaj ujawnia się prawdziwa rola hiperbolicznego początku opowiadania i jego metatekstowy charakter: *Księga* zgłasza takie same roszczenia wobec *Sklepów cynamonowych*, jakie księga, o której mówi Józef, wobec książek z ojcowskiej biblioteki; również pragnie być oryginałem oryginału, apokryfem wcześniejszym niż tekst którego jest apokryfem, początkiem początku. Księga o którą chodzi Józefowi jest opowiadaniem, którego jest bohaterem, ale i punktem do którego zmierza powikłana logika opowiadania; księga byłaby znaczoną opowieścią *Księga*, księga, o które chodzi Józefowi byłaby i nie była *Księgą*, którą czytamy. Józef, mówiąc o początku, konstruuje kolejny apokryf; pragnąc rozpaczliwie uciec z potopu drukowanych słów konstruuje kolejną opowieść o bajecznych dziejach. Opowieść, będąca częścią opowieści, mającej pierwotnie być początkiem, innej, nigdy nie napisanej opowieści. Uff, prawdziwy mętlik. Nasze intuicje są ryzykowne i trudne do precyzyjnego wyrażenia; język klasycznego literaturoznawstwa (na pytanie czy w ogóle istnieje coś takie pozwolimy sobie w tym miejscu nie odpowiadać) nieustannie stawia nam opór. Podobnie jak Józef, przywiązani jesteśmy do pewnych przedustawnych ksiąg, jesteśmy więźniami i zakładnikami wciąż obowiązujących apokryfów. Schulz podobnie, zniewolony był nie tylko swoją pierwszą książką, ale wciśnięty w jej świat, niezdolny do jej przekroczenia. *Mesjasz* miał być dlań szansą ustanowienia tekstu idealnego, pełnej emanacji jego absolutnych roszczeń, księgi, która miała być tekstualną formą „powrotnego dzieciństwa”. *Sklepy cynamonowe* jako pierwsza próba powołania do życia semantycznego absolutu „dzieciństwa przywróconego”, okazały się niewystarczające, podobnie jak ojciec i jego biblia, będące jedynie bladymi kopiami Ojca absolutnego i księgi-macierzy. Nie chodzi tylko o pozostawienie w tyle dawnej książki, o stworzenie dzieła lepszego i pełniejszego; chodzi o dowołanie książki dawnej, o odwołanie innych ksiąg i książek, o stworzenie księgi-

absolutu, oryginału i źródła, które będzie bardziej pierwotne niż wszelka pierwotność, które będzie wcześniejsze niż jakiegokolwiek dająca się pomyśleć inauguracja. Dlatego Schulz „ustanawia apokryf”, ogłasza, obwieszcza istnienie autentyku, mający, an kartach listów i w rozmowach z przyjaciółmi, podobnie jak jego protagonista, o nieosiągalnej i absolutnej księdze. Stosunek pomiędzy Józefowym „ustanowieniem apokryfu” i Schulzowskim *Mesjaszem*, jest o tyle uderzająca, że w obydwu przypadkach mamy do czynienia z czysto performatywnym gestem uprawomocnienia tekstu nieistniejącego, o stworzenia przestrzeni możliwej skuteczności i potencjalnego obowiązywania dla dzieła, nigdy nie mającego nie mającego osiągnąć skończonej postaci. Legendarna powieść Schulza, o której poszukiwaniach i oczekiwanym odnalezieniu krążyły przez lata barwne filologiczne baśnie, to twór senny, nie-ziszczona i nieziszczana fantazja przeniesiona, aktem upartej deklamacji, w przestrzeń jawy. Dowody na to są niezaprzeczalne. Schulz musiał być tego wiadomo, stąd intertekstualne sygnały w „księdze”, opowieści o „niespełnionych obietnicach”. Jak pisał Władysław Panas w swojej klasycznej *Księdze blasku*: „*Mesjasza* zatem nie znamy. Jest to więc sytuacja graniczna dla filologa.[...]Bez wątpienia można o tym napisać fascynującą powieść. Być może byłby to pewien temat dla jakiejś filologii mistycznej”²⁹⁷. Najciekawszym efektem „ustanowienia apokryfu” przez Józefa/Bruna, zdaje się fakt, że w pewnym sensie nawet się to udało: wszak *Mesjasz* pomimo iż nie istnieje, stanowi w jakiejś mierze poważną część historii literatury. Tekstu *Mesjasza* nie ma, ale przecież są *Sklepy cynamonowe* i jest *Sanatorium pod klepsydrą*. I są to utwory zorientowane na *Mesjasza* w formie określonych relacji intertekstualnych”²⁹⁸.

Przemiana ontosemiotyczna ta staje się tym istotniejsza, że rolę księgi, autentyku, zaczyna odgrywać reklama, w ten sposób reklama staje się modelem ontosemiotycznym, a perswazja zasadniczym motorem intersubiektywnego konsensu. Sprawę komplikuje fakt, że jest to zużyty stary, prospekt, który dawno utracił swa uwodzącą moc. Przyjrzyjmy się bliżej „autentykowi”: „Pewnego dnia tej zimy zastałem Adelę w trakcie sprzątania, z szczotką w rękę, wspartą o pulpit, na którym leżał podarty jakiś szpargał. Nachyliłem się przez jej ramię, nie tyle z ciekawości, ile żeby znowu odurzyć się zapachem jej ciała, którego młody urok objawił się był niedawno obudzonym mym zmysłom.

- Patrz - mówiła znosząc bez protestu moje przytulenie się - czy możliwe jest, żeby komuś wyrosły włosy do ziemi? Chciałabym mieć takie.

Spojrzałem na rycinę. Na dużej karcie in folio był tam wizerunek kobiety o kształtach raczej

²⁹⁷W. Panas: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin 1997, s. 195

²⁹⁸Tamże.

silnych i przysadkowatych, o twarzy pełnej energii i doświadczenia. Z głowy tej damy spływał ogromny kożuch włosów, staczał się ciężko z pleców i włókł się końcami grubych splotów po ziemi. Był to jakiś nieprawdopodobny wybryk natury, płaszcz fałdzisty i obfity, wyprzędzony z korzonek włosów, i trudno było wyobrazić sobie, żeby ten ciężar nie sprawiał dotkliwego bólu i nie obezwładniał obciążonej nim głowy. Ale właścicielka tej wspaniałości zdawała się z dumą ją nosić, a tekst wydrukowany obok tłustymi członkami głosił historię tego cudu i zaczynał się od słów: „Ja, Anna Csillag, urodzona w Karłowicach na Morawach, miałam słaby porost włosów...”[...]Tę historię przeczytałem przez ramię Adeli i nagle tknęła mnie myśl, od której uderzenia stanąłem cały w płomieniach. Toż to była Księga, jej ostatnie stronicę, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci”²⁹⁹. Scena ta dopełnia akt „ustanowienia apokryfu” i stanowi dalszy ciąg detronizacji ojca. Chociaż Jakub jest nieobecny, to wszystko w niej, każdy element scenerii, każdy rekwizyt, każdy postępek akcji metonimicznie go przywołuje; to nie tylko negatyw aktu w bibliotece, ale dalszy ciąg łańcuch autointerpretacji, prowadzący wstecz do *Sklepów cynamonowych*. Po pierwsze Adela przedstawiona w fragmencie niewiele ma wspólnego ze znaną nam Adelą ze *Sklepów cynamonowych*, nieruchomą i milczącą władczynią, wypełniającą puste miejsce władzy, niedostępną i bezcielesną. Jej status który obserwujemy podczas „odnalezienia autentyku” potwierdza ostatecznie że dokonał się tu prawdziwy przełom; radykalna inwersja poprzedniej książki. Nade służąca wszystko mówi i pozwala się dotknąć. Jeśli pamiętamy zagadkowe, pełne nierozwiązywalnego napięcia akty rytualnych poniżeń ojca, czy opisy panowania Adeli, to przytulanie się Józefa do „młodego ciała” informuje nas, że nagle znaleźliśmy się w całkiem nowym uniwersum narracyjnym. Na naszych oczach dokonuje się, jednocześnie, absolutna kompromitacja (tym boleśnieszka że zarazem seksualna i symboliczna) Ojca i upadek aury, czyli dekonstrukcja samego miejsca władzy. Jak pamiętamy, milcząca Adela swą chyżą, i milczącą (nie)obecnością podtrzymywała tyranię znaczącego i hegemonię prawa języka, pomimo odejścia ojca, bezradności matki i zdrady synów. Józef przytulając się od służącej, dowodzi jej dostępności, ucieleśnia ją, odbiera jej aura-tyczną wzniosłość. W *Sklepiach* seksualność była maską, za którą skrywał się dramat języka, który wypadł z zawiasów; tutaj układna i spolegliwa cielesność nie stanowi żadnego problemu; klimat niespełnienia wyparowuje, zupełnie jakbyśmy przeszli ze świata dziecinnych rojeń i bezzasadnych lęków do „dorosłej epoki” spełnionych, i nieuchronnie rozczarowujących, pragnień. Chodzi o coś innego: o ile Jakub ze *Sklepów* był językowym impotentem, uciszanym przez kobiece milczenie, o tyle Józef z *Księgi* to inicjator symbolicznych wstrząsów i dysponent wirtualnej księgi. Niezdarność ojca z Nawiedzania tylko poświadczała widmową obecność struktury rodzinnej; natomiast w *Księdze*

²⁹⁹B. Schulz: *Sklepy...*, s. 138-139.

młodzieńcza buta pieczętuje zwycięstwo nad Adelą; bowiem w świecie pełnym niespełnialnych roszczeń, pozbawionym hierarchii i pogrążonym w semiotycznym kryzysie, żadna władza nie może się ostać; nie ma tu miejsca dla milczącego prawa. Sam „autentyk” odkryty przez przypadek w czasie pieszczot z Adelą, odwraca Ojcowską biblię, rozwija ciąg odwróceń i przewartościowań zainicjowany starciem w bibliotece; o ile księga była wirtualną biblią, wyobrażeniową projekcją semiotycznego absolutu, próbą wyegzorcyzmowania tekstowej wielości i rozproszenia; o tyle jej „ucieleśnienie” podkreśla jedynie jej hipotetyczny, projekcyjny charakter; apokryf jest ustanowieniem, który objawia swoją konwencjonalność w dobie kryzysu, niewystarczalnością tekstu, niemożnością sprostania przezeń własnym semantycznym obowiązkom. Jest marzeniem tekstu o samym sobie i konstatacją upadku słów. Można więc rzec, że w geście ustanowienia apokryfu mieszczą się wyobrażeniowy absolut, podważony oryginał i upadły tekst-ruina, które kolejno zajmują puste miejsce po księdze. Cały ten ciąg ma na wskroś ironiczną wymowę. Józef dla którego Biblia była żalosną kopią, „tysięcznym apokryfem” niezdolnym do sprostania absolutnym rozeniom o pełnej inkarnacji, doznaje czegoś w rodzaju epifanii na widok starego szpargału, żalosego odpadu, resztki po dawnej reklamie. Odpowiedzią jest stosunek wirtualnej księgi i rzeczywistej ruiny-szpargału do semiotycznej maszyny znaczenia reprezentowanej przez jakubowy księgozbiór i jego centrum - Pismo Święte. Zarówno niewcielony absolut jak i odpad są dla tego obiegu nieprzyswajalne i niemożliwe w jego obrębie; de-regulują go i nie pozwalają na jego prawidłowe funkcjonowanie. Z punktu widzenia auto-reprodukcji systemu znaczenia, księga i odpad to jedno; księga jest odpadem. Podczas gdy nieuprawniona świetność i czysto umowny szacunek, jakiego doświadczała Biblia, pomimo wygaśnięcia jej sakralnych prerogatyw, wzbudzał w majaczącym bohaterze wściekłość, o tyle podwójne upodlenie języka zmateriałizowane w szpargale (podwójne, jako że mamy tu do czynienia zarówno z śmieciem, odpadem, jak i tekstem podłym genologicznie, ludycznym, tandetnym; przebrzmiałą ofertą reklamową) objawia mu się jako najwyższa forma transgresji. Szpargał zalega, nie pozwala się ponownie wykorzystać, skazany na wieczne, widmowe bycie poza zasadą użytku, poza możliwością bycia utylizowanym. Jest bezsensownym odrzutem, pustym signifiant demonstrującym arbitralność konwencji zszywającej znaczące i znaczone. Jak duchampowski ready-made, swoją bezsensowną, dysfunkcjonalną obecnością ujawnia nonsens wszelkiej oswojonej i społecznie naturalizowanej użyteczności. Od-pad może być księgą, dlatego, iż nie pozwala się ująć ani nazwać, jest bez-prawny; jako element bezpowrotnie wypadły ze sfery ekonomicznej i semiotycznej cyrkulacji, pozwala na od-sunięcie, dezaktywację naturalności językowych urządzeń i symbolicznych zobowiązań; jako bezsensowna resztką, znajdująca pomiędzy śmiercią symboliczną, a realną, otwiera nowy wymiar użytku i nową

strukturę obowiązywania. Jedynie z punktu widzenia umożliwianego przez księgę-odpad, możliwa jest detronizacja Ojca i ujarznienie Adeli. Spójrzmy na słowa, którymi wniebowzięty Józef opisuje „autentyk”: „Toż to była Księga, jej ostatnie stronice, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci”.

Opowieść o Annie Csillag może być „jak księga Hioba”, gdyż w epoce kryzysu ontosemiotycznego to reklama zaczyna pełnić rolę nowej matrycy komunikacji. Co ciekawe, Anna wywodzi się z epoki niemowlęcej nowoczesności, kiedy sfery reklamy i ekonomii nie zerwały jeszcze kontaktu ze swoimi ludycznymi źródłami, z epoki pasaży wypełnianych przyćmionym światłem gazowych latarni, gabinetów figur woskowych i magazynów osobliwości sąsiadujących z nobliwymi siedzibami handlu; Anna Csillag symbolizuje erę nomadycznego kapitalizmu, poezji towaru, kiedy epoka spektakularna zaczęła się dopiero kształtować, a jej specyficzny język zmagał się jeszcze z przeszkodami dawnych zobowiązań. Dlatego „autentyk” zastępując Biblię, inicjuje epokę wszechmocnej perswazji, gdzie różnice w hierarchii i symbolicznym umocowaniu, jak również bliskość względem obiektu, nie będą odgrywały równie wiodącej roli, co siła retoryki. Znaczna część komplikacji schulzowskiego kosmosu da się wyjaśnić jako efekt konfliktu języka symbolicznego z dyskursem reklamy, o prawo do wyrażania/konstruowania realności. Czasami ta perswazyjny charakter świata, jego nieustępliwa pozorność i zwodniczość osiąga poziom skrajnej indyferencji, jak na Ulicy Krokodyli gdzie: „cała sceneria wydaje się chwilami fotografią z ilustrowanej gazety, tak szare i płaskie są domy, ludzie i pojazdy. Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność. Chwilami ma się wrażenie, że tylko na małym skrawku przed nami układa się wszystko przykładowie w ten pointowany obraz bulwaru wielkomiejskiego, gdy tymczasem już na bokach rozwiązuje się i rozpręga ta zaimprovizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips i pakuły, w rupieciarnię jakiegoś ogromnego pustego teatru”³⁰⁰. Jesteśmy w rupieciarni, w świecie rzeczy zdezakalizowanych, wypadłych z obiegu, które jednak wytworzyły coś w rodzaju własnego systemu perswazyjno-ekonomicznego, zawiły system ułudy, który spaja tę ruinę³⁰¹. Republika ułudy, rozkwitła samoistnie na Ulicy Krokodyli wiele ma wspólnego z gotardowską poczekalnią; i tu tam rolę czynnika organizacyjnego pełni zawiły system pozoru, o tyle bezczelny, że u jego podstaw nic nie stoi, oprócz mierzwy i śmiecia,

³⁰⁰ Tamże, s. 107.

³⁰¹ Najbardziej przenikliwą geografią tej „nieurzędowej dzielnicy” sporządził Władysław Panas w drugim rozdziale swojej *Księgi Blasku* pt. *Upadek stworzenia czyli Szewirat ha-kaelim*, traktując ją jako ostateczny przykład upadłego charakteru stworzenia, (zob. *Księga blasku...*Dz. Cyt, s. 107- 170). Opozycyjne odczytanie przedstawia M.P. Markowski, który umieszcza fenomen „podejrzanego dzielnicy” w kontekście swojego rozumienia parodii, jako zasadniczej kategorii estetycznej porządkującej dzieło drohobyżanina (por. *Powszechna rozwiąźność...*Dz. Cyt, s. 116.)

masy zużytych przedmiotów i staroci. Wydaje się, jakby poza czysto papierową świetnością nic tam nie było, jakby poza samym pragnieniem, żadna trwalsza wartość nie utrzymywała w stanie żywotności tej ulicy. Wartość wymienna, rozrosła do monstrualnych rozmiarów autotelicznego, samoreprodukującego się i żywiącego się sobą dyskursu, całkowicie pożarła wartość użytkową, o ile o czymś takim w ogóle można tu mówić. Zresztą sama faktura tego świat jest błada; pozór tak dalece utożsamiał się z jego ontologiczną strukturą, że sama forma wszystkiego jest celuloidowo-papierowa, niczym na zużytym prospekcie. Zresztą wydaje się ze szpargał odnaleziony przez Adelę wywodzi się z tego świata, wszak jest to „tylna oficyna pełna odpadków i rupieci”. Zresztą Ulica Krokodyli pełna jest nieurzędowych wejść, tylnych oficyn i ukrytych magazynów, sklepów które nagle okazują się być magazynami osobliwości, jak zakład krawiecki, podczas wizyty w którym usługujący nam subiekt nagle okazuje się być kolporterem dwuznacznych druków, właścicielem kolekcji podejrzanych fotografii marek ochronnych i rycin: „Zwolna sprawa wyboru ubrania schodzi na plan dalszy. Ten miękki do efeminacji i zepsuty młodzieniec, pełen zrozumienia dla najintymniejszych poruszeń klienta, przesuwa teraz przed jego oczyma osobliwe marki ochronne, całą bibliotekę znaków ochronnych, gabinet kolekcjonerski wyrafinowanego zbieracza. Pokazywało się wówczas, że magazyn konfekcji był tylko fasadą, za którą kryła się antykwarnia, zbiór wysoce dwuznacznych wydawnictw i druków prywatnych. Usłużny subiekt otwiera dalsze składy, wypełnione pod sufit książkami, rycinami, fotografiami. Te winiety, te ryciny przechodzą stokrotnie najśmielsze nasze marzenia. Takich kulminacyj zepsucia, takich wymyślności wyuzdania nie przeczuwaliśmy nigdy”³⁰². Zresztą samo typograficzne usytuowanie Ulicy Krokodyli na planie miasta, nadaje jej znamiona nieoficjalne i dwuznaczne; cała dzielnica jest takim bocznym przejściem, tylną stroną miasta, jego nieuznaną, mroczną odnogą: „Na tym planie w stylu barokowych prospektów, okolica Ulicy Krokodylej świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy niezbadane i niepewnej egzystencji. Tylko linie kilku ulic wrysowane tam były czarnymi kreskami i opatrzone nazwami w prostym, nieozdobnym piśmie, w odróżnieniu od szlachetnej antyki innych napisów. Widocznie kartograf wzbraniał się uznać przynależność tej dzielnicy do zespołu miasta i zastrzeżenie swe wyraził w tym odrębnym i postępującym wykonaniu”³⁰³. Biel oznacza całkowitą neutralność; brak substancjalności, sprawiający że „nieoficjalność” idzie w parze z występnością. Prawdziwą winą owej dzielnicy, pełnej wyuzdanych subiektów, panienek sklepowych o „zepsutych twarzach” i (zupełnie jawnych) panien do towarzystwa jest nie tyle jej sprzyjanie marnym gustom i zboczeniom, ile

³⁰² Tamże, s. 104-105.

³⁰³ Tamże, s. 101.

czysto językowa perwersja. W tym rejonie, służący niekrępowanej perswazji język całkowicie odrywa się od rzeczywistości, słowa naginają i zwielokrotniają, w braku desygnatu produkując najbardziej bezczelne fikcje. Nieoficjalność dzielnicy polega przede wszystkim na tym, że nadwątlony kontrakt symboliczny został w niej całkiem zerwany, czyniąc z niej zarazem „awangardę nowoczesności”, jak i siedzisko tandety, wyrosłej z puszczenia wodzy projekcyjnej tandety perswazyjnego języka. Podobnie jak „marki ochronne”, niczego nie oznaczają, są jedynie fetyszami celebrowanymi jako absolutnie jednoznaczny ekwiwalent niekontrolowanego podniecenia, podobnie inne formy dyskursu służą jedynie kanalizowaniu projekcyjnej mocy *sigifiants*, które nie umocowane, niezwiązane, dryfują w próżni. „Język nasz nie posiada określeń, które by dozowały niejako stopień realności, definiowały jej giętkość. Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega swego definitivum, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. Mogliśmy już zauważyć wielką bujność i rozrzutność - w intencjach, w projektach i antycypacjach, która cechuje tę dzielnicę. Cała ona nie jest niczym innym jak fermentacją pragnień, przedwcześnie wybujała i dlatego bezsilną i pustą”³⁰⁴. Język, właśnie dzięki niekontrolowanemu rozbuchaniu swych kreacyjnych mocy, tkwi w „martwym punkcie”, w połowie drogi do swego „definitivum”, zatrzymany w drodze do desygnatu. Jeszcze raz powtórzmy: istotą kryzysu językowego, o jakim traktuje dzieło Schulza, nie jest ubóstwo słów, ani środków; kryzys polega na niezdolności do wypełnienia przez słowo najprostszych funkcji komunikacyjnych, na „braku pokrycia” dotyczącym znaków. Problemem nie jest ubóstwo, lecz nadmiar, inflacja. Dlatego wszystko na Ulicy Krokodyli jest tandetne i papierowe, gdyż to świat który zbankrutował, utonął w morzu makulatury, w radosnej fantasmagorii puszczonej samopas retoryki. Kryzys Ulicy Krokodyli to kryzys odpowiedzialności; słowo nie tylko przed nikim nie odpowiada, ono dosłownie opowiada o niczym, bądź o nikim; jest bezsilne i puste, bo nic za nie stoi. Biała plama, puste miejsce na mapie miasta; to również niezapisana kartka papieru, albo coś wyblakłego, jak banknot, czy kwit dłużny. Nawet pragnieniu nie sposób zaświadczyć: satysfakcja oferowana przez symulacyjną uległość zepsutego słowa musi okazać się krótkotrwała: „tymczasem już na bokach rozwiązuje się i rozprzęga ta zaimprovizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips i pakuły”. Dzielnicę cechuje rozrzutność, ale tylko w „projektach i antycypacjach”, nic nie dochodzi do kresu, nic się kończy, pragnienie niczym automat krąży nieustannie w bezprzedmiotowym ruchu³⁰⁵. Ulicę

³⁰⁴ Tamże, s. 109

³⁰⁵ Jak pisze Władysław Panas: „Na Ulicy Krokodyli nic nie jest tym, czym powinno być, nic nie jest na swoim

Krokodyli wiele łączy z rezerwatem martwych dusz prowadzonym przez Gotarda; obydwie miejsca żywią się niedającymi się spełnić pragnieniami, obie całkowicie opierają się o moc reklamy, obie ponoszą klęskę w skonstruowaniu ontologicznie pełnego i dla wszystkich przekonującego świata.

Sanatorium daje schronienie bytom wyrwanym z trwania, które, niczym reanimowane rezurektywną ekspozycją w *Locus Solus* Raymonda Roussela, odtwarzają z sennym uporem czynności i gesty przedsięwzięte w czasie trwania normalnej egzystencji, automatyzmy i atawizmy, uporczywe natręctwa i nawyki pozostałe z ich „pełnej egzystencji”. Podczas pobytu w Sanatorium Ojca zajmują głównie próby wskrzeszenia sklepu. Planów tych nie dyktuje jednak ekonomiczna kalkulacja, lecz żywotna potrzeba zachowania pozorów normalności, restauracji bytowego otoczenia. „Nie śmiej się, wynająłem tu lokal na sklep. Tak jest. I gratuluję sobie tego pomysłu. Nudziłem się, wiesz, serdecznie. Nie masz wyobrażenia, co za nudy tu panują. A tak mam przynajmniej przyjemne zajęcie. Nie wyobrażaj sobie żadnych wspaniałości. Skądże znowu. Daleko skromniejszy lokal niż nasz dawny magazyn. Po prostu buda w porównaniu z tamtym. U nas w mieście wstydziłbym się takiego straganu, ale tutaj, gdzieśmy tyle musieli popuścić z naszych pretensji- nieprawdaż Józefie?..- zaśmiał się boleśnie - I tak jakoś się żyje- Zrobiło mi się przykro. Wstydziłem się zmieszania ojca, który spostrzegł, że użył niewłaściwego wyrazu”³⁰⁶. Tutejszy lokal to jedynie blada kopia przybytku, którym Jakub kierował w rodzinnym mieście, z którym łączy go jednak symbiotyczna lustrzana więź. Sanatorium przypomina wielki skansen, hades dysfunkcyjnych odpadów „pełnego czasu”, ocalonych przed śmiercią, ale i oddzielonych od życia. W tym świecie również Jakub szuka reguły spajającej jego nieskoordynowane działania i gesty, czegoś w rodzaju matrycy ego, „reżimu” podmiotowego dającego poczucie jedności mimo rozpadu, „przed(po)-pośmiertnej” ciągłości. Sklep to ostatni „rzeczywisty” adres, na wspomnieniu którego pasożytuje Jakubowa zasada trwania. Dlatego Ojciec trzyma się tej iluzji z determinacją, pomimo świadomości jej imaginacyjnego charakteru. Jedynymi chwilami prawdziwej aktywności są te, które spędza w sklepie. Nie przeszkadza mu to w tym samym czasie umierać znikać. „W sklepie rozwija ojciec pełną ożywienia czynność, przeprowadza transakcje, wytęża całą swą swadę dla przekonania klientów. Policzki jego są zarumienione od ożywienia, oczy błyszczą”³⁰⁷. Podobnie jak połowiczna, zatrzymana egzystencja Jakuba zachowuje pozory spójności tylko poprzez imitację swojego przeszłego życia, tak sklep czerpie swoje kształty i wymiary z pamięci o swym

miejscu, nie funkcjonuje prawidłowo i nic nie jest całością” (W. Panas: *Księga...tamże*, s. 119.)

³⁰⁶B. Schulz: *Sklepy...*, s. 277-278.

³⁰⁷ Tamże, s. 292.

istniejącym gdzieś i dawno przepadłym wzorze. Ta mentalna bądź wyobrażeniowa integralność możliwa jest wszak dzięki „życzliwości” otoczenia, którego nieuwaga utrzymuje Ojca i sklep przy życiu. W Sanatorium archiwum i „niezapomniane” objawiają swą „niehumanalną” traumatyczną właściwość, osobliwy automatyzm. Sklep Ojca jest miejscem pośrednim - próbą materializacji utopii - stąd jego realność cały czas się mąci i rekonstruuje, stąd linie spięcia, dziury, wyrwy w jego mechanizmie istnienia. Jako że swój materiał czerpie ze świata rekwizytu, statyki i bezczasu, warstwa utopijna sklepu zadaje się być jedynie pochodną ojcowskiego woluntaryzmu, jego woli istnienia. Stąd jego wieczna niegotowość, wieczne „stawanie się”, niekończący się rozrost i zamieranie, niczym walka idiosynkratycznego sensu z mnogością skostniałych znaczeń, albo walka czasu pełnego, nieużytego z pustym przebiegiem zapomnianych epok. Działania Jakuba zmierzają do opanowania, ustabilizowania przestrzeni sklepu; jedynie tym połowicznymi zabiegami sankcjonując swe „wątpliwe” istnienie. Niestabilność towarów i krąbrność subiektów, rozwichrzona niedająca się ujarzmić materia handlowego interioru, odzwierciedlają równie chaotyczny i poplątany stan ego walczącego z własną nieobecnością, polegającego na „cudzej życzliwości”, czerpiącego z niej słabe, witalne energie. To paradoks iż Jakub, który wszystko zawdzięcza wątpliwym eksperymentów Gotarda nad fenomenem „niedokończonej śmierci”, próbuje wypowiedzieć jej wojnę otwarciem sklepu. W ten sposób ontologia, ekonomia i teologia kulminują w dwuznacznym geście z góry skazanej na niepowodzenie rezurekcji, w której próbuje się przywrócić do życia nie tylko to, co nigdy nie istniało, ale nawet to, czego nie sposób nazwać w języku świata, w którym restytucja się toczy. Wydaje się że osobliwa logika obecnej nieobecności, bądź nieobecnej obecności Jakuba rozgrywa się w tym trójkącie wyznaczanym przez wyobrażony sklep, rzeczywisty opór materii, która tej imaginacyjnej zapobiegliwości daje odpór i śmierć, będącą cichym obserwatorem, albo aktorem, skrycie pociągającym za sznurki.

Utrzymywanie się w istnieniu, albo chociaż w świadomości istnienia wymaga trudu. Solenny opis ojcowskiej „pracy bycia” znajdujemy w *Martwym sezonie*: „Dla mojego ojca był sklep nasz miejscem wiecznych udręczeń i zgryzot. Ten twór jego rąk nie od dziś zaczynał -dorastając- napierać nań z dnia na dzień coraz natarczywiej, przerastać go groźnie i niezrozumiale. Ogrom tej pretensji przerażał go”³⁰⁸. Sklep jest jednocześnie tworem ojcowskiej wyobraźni i bytem niezwisłym; działem gotowym i „zadaniem”, któremu nie sposób podołać. Zadanie „wzniosłe i nie objęte” w połączeniu z „groźnym” i „niezrozumiałym” „przerastaniem” naprowadza na trop kantowski, na semantykę wzniosłości; czegoś olbrzymiego, nie do ogarnięcia,

³⁰⁸B. Schulz: tamże, s. 255.

znajdującego „poza pojęciem” i poza możliwością syntezy. Trop Kantowski może się przydać, jeśli próbować wytłumaczyć status sklepu, jednocześnie „tworu rąk” i „umysłu” Ojca, jak i bytu obcego, groźnego „napierającego”, w nadmierny, przekraczający pojęcie sposób; bowiem w kantowskiej trzeciej krytyce wzniosłe jest właśnie tworem wyobraźni, które się zarazem tejże wyobraźni wymyka, jest czymś, co twórcza aktywność wyobraźni antycypuje, ale czemu jej konstytuująca władza sprostać nie może, czego „objąć”, obrysować, określić nie jest w stanie. Można by rzec że „wzniosłe” to miejsce w strukturze wyobraźni, które zyskało „własne życie”, które zwiera w sobie pokład obcości na tyle duży, że sprzeciwia się prawom formotwórczej syntezy - aktywność konstrukcyjna przydaje się w tym jedynie, aby ten obszar nazwać, albo określić, ale nie by nad nim zapanować. Może on być też freudowskim niesamowitym: miejscem życia świadomości, którego ego nie dotyka, które prowadzi w jego wnętrzu własną skrytą, nieprzerwaną pracę; wypartym, które nieustannie się sublimuje, przebiera i przemienia tak, aby odpowiednio przyprawione, zyskać prawo obywatelstwa w państwie świadomości, aby, w kamuflażu czegoś codziennego i swojskiego, wedrzeć się w obszar jawności. „Własne” i „swoje” nagle się kruszy i wchodzi to, co obce, lecz osobliwie znajome: wygnana i zapoznana obcość przebrana za swojskość, która w ostatecznym rozrachunku, okazuje się nie aż tak swojska. Psychoanalityczne skojarzenia potwierdza fakt, że w przypadku sklepu i Ojca mamy znów do czynienia z dramatem rodzinnym; wszak sklep będąc ojcowskim „tworem”, dorasta. Spotykamy się tu z fenomenem dziecka, które będąc swojskie i znane, nagle dorasta i staje się kompletnie obce, całkiem zaskakując tym przywiązanego rodzica. Wzrastanie i napieranie sklepu może też być jakimś roszczeniowym, pełnym buntu dorastaniem zbuntowanego potomka, który nie przestaje nastawać na ojca z coraz gwałtowniejszymi, bardziej natarczywymi pretensjami, żądaniami. Ta konotacja łączyłaby w jedno ciąg „wzniosłości” i „niesamowitości” w ogólnym rysunku czegoś co najgłębiej jasne, oczywiste; wytworzone i uformowane na „własny obraz i podobieństwo”, „działa własnych rąk”, które nagle wyrodnije i staje się jakoś nie-własne, obdarzone niepokojącą niepodległością: nie- sam-owicie samo-istne. „Napór” sklepu oznacza właśnie tą wyrwę różnicy, bądź obcości w powtórzeniu tego co własne - różnicę w jednolitości, obce w swojskim. „Był on dla niego nadmiernym zadaniem nad siły, zadaniem wzniosłym i nie objętym”. Dwukrotnie powtórzone słowo zadanie przypomina nam oczywiście o konstatacji Józefa z „Księgi” mówiącym że „Księga jest postulatem, że jest zadaniem”³⁰⁹, które nabiera mocnego znaczenia w połączeniu z autentykiem - prospektem reklamowym i z imaginacyjnym, postulatywnym charakterem „Księgi”. Jednak mamy tu coś jeszcze: pewnego typu intrygę przestrzenną: „bycie ponad siły” i „nieobjętość” sklepu każe nam czytać „zadanie”

³⁰⁹Tamże, s. 138.

jako nade wszystko nieustanną potrzebę eksploracji obcego terenu, ujarzmiania terytorialnej niezgłębioności. Przestrzeń sklepu bowiem jest obca i wzniosła, nade wszystko jako manifestacja wrogiego ogromu. „Sklep ojca”, „dzieło jego rąk” byłby w tym układzie wyobrażeniową matrycą, mapą fantazmatyczną nakładaną na wrogą heterogeniczność sklepu realnego (tak jak księga-majak), który jest tylko ciemnym i rozrzedzonym chaosem. Zadanie to zatem postulat - bezsilny i trudny do spełnienia, jednak równoważny z samą zadaniem utrzymania się przy życiu, zachowania podmiotowej niepodległości. Jak wiemy, stosunek Jakuba z „ciemnością” i „chaosem” był nader zażyły, stąd lęk przed jej rozprzęgającą władzą. „Gdy otwierał to ciężkie, okute żelazem skrzydło drzwi sklepowych, mrukliwy mrok cofał się o krok od wejścia, odsuwał się o piędź w głąb sklepu, przemieszczał się i układał leniwie w głębi[...]W głębi leżała ciemność wielu poprzednich dni i nocy w nie napoczętych balach sukna, ułożona warstwami, biegnąca szpalerami w głąb, w stłumionych podchodach i wędrówkach, aż ustawała bezsilnie w samym sednie sklepu, w ciemnym magazynie, gdzie rozwiązywała się, już nieznóżniczkowana i nasycona sobą, w głuchą majaczącą pramaterię sukienną. Ojciec szedł wzdłuż tej wysokiej ściany szewiotów i kortów, wodząc ręką po sztorcach bali sukiennych jak po rozporach sukien kobiecych. Pod jego dotknięciem uspokajały się te rzędy ślepych kadłubów, zawsze gotowe do popłochu, do przełamania ordynku, umacniały się w swych sukiennych hierarchiach i porządkach”³¹⁰. O „głuchej ciemności” pisaliśmy już dużo, tutaj jednak otrzymujemy coś jeszcze innego; ten „cofający się głucho mrok” przynależy od „samego sedna sklepu” kojarzy się z jego podstawową, najgłębszą warstwą. Ciemność stanowi substancjalne centrum sklepu, jego „bycie”, które do podległości i spoczynku zmusza jedynie inwazją dziennego światła. Mrok sklepowy to „ciemność wielu poprzednich dni i nocy w nie napoczętych balach sukna”, skumulowany, nawarstwiony czas, który ustaje i rozwiązuje się w samym sednie, w centrum. Defensywna forma „pramaterii”, sugeruje, że mamy do czynienia z archaiczną masą, z mierzwą ciemności i mroku,; nie jest to byt towarowy, ale sam niezrozumiała esencja rzeczowości „zawsze gotowa do popłochu”. Starość i głuchota jest wynikiem kumulacji; nie jest materia poprzedzająca czas, ale odpadła z czasu, jest to starość „odpadu” i ruiny kwitnącej w zapomnianym magazynie, w samym „sednie sklepu” w jego najdalej położonym, zapomnianym jądrze. Ciemność cofająca się przed dziennym światłym, rozwiązująca się w nieznóżnicowaną czerń to sama realność od-padu, mierzwa (nie)zapomnianego. Ojcowskie zabiegi mają skusić ten mrok, namówić go do przejścia na jego stronę; jeżeli porównamy jego subtelną, niemal pieszczotliwą perswazję do aura-tycznej wszechmocy, analizowanej przez nas wcześniej, to dostrzeżemy do jakiego stopnia ojcowska słaba wola trwania spowinowacona jest

³¹⁰Tamże, s. 255.

z „głuchym sednem” sklepu. Aliteracyjna intryga napinająca tekst okazuje się w tym kontekście niezwykle znacząca; wiąże głuchy upór realności z sennymi, delikatnymi namowami jakubowej ręki: „nasycona sobą, w głuchą majaczącą pramaterię sukienną. „Ojciec szedł wzdłuż tej wysokiej ściany szewiotów i kortów, wodząc ręką po sztorcach bali sukiennych jak po rozporach sukien kobiecych”. „Nasycona sobą”, „sukienna”, „wysoka” „sztorcach”, „sukiennych”; niemal słyszymy osuwanie lub przesypywanie, jakby coś sypkiego i delikatnego przesączało się przez palce Jakuba, „ściany”, „szewioty” tylko związują, umacniają to wrażenie, utwardzają je fonetycznie. Jest sennie i rozmarzenie: ciemność jak piasek przepływa przez próbujące ją ukoić i ugładzić dłonie, jest subtelna w dotyku, aksamitnie wysuwa się (padliśmy ofiarą tej melodii) spod jurysdykcji dotyku; stajemy tu na progu jakiegoś marzenia, czegoś niezwykle subtelnego, jakiejś drugiej strony, na którą ojciec próbuje przeprowadzić krnąbrny mrok. Bowiem Ojciec walczy, zмага się, ale również marzy i śni; inaczej jego sklep dawałby się bez problemu umieścić na Ulicy Krokodyli, gdzie wszystko utknęło z „braku trudu” i ze zbytnej dostępności, ale i z braku marzeń, nazbyt pospiesznie spełnianych. Cała rezurekcja, której doświadczamy w opisach ojcowskiej walki o sklep, to odsłona marzenia, owego pierwotnego marzenia, zamkniętych wewnątrz, które w samotności marzą i śnią, wiodąc swoją senną intrygę. Nieufne, niepodatne na indagacje, marzą, bredzą poza naszymi plecami, poza zasięgiem naszego wzroku, w „samym sednie” świata pozornie czysto materialnego, namacalnego i jawnego. O czym śnią bale sukna, o czym śni głucha ciemność? O co chodzi Jakubowi, i do czego prowadzą jego bezustanne zmagania?

Jak zawsze, syn okazuje się mądrzejszy od ojca. Jak wiemy z Pisma, Józef był mistrzem snów; w tej właśnie roli zostaje obsadzony również w świecie Schulza; jest on tym, któremu przypadła w udziale przywilej śnienia najbardziej przekonujących i pełnowartościowych snów. Oczywiście, najśłynniejszy z nich będzie opowiadał o nocnej lekcji rysunku i dorożce. Ale zanim dostaniemy się do głuchego gmachu szkoły, i zanim zobaczymy dorożkę i ciągnącego ją mówiącego konia, czeka nas błądzenia w poszukiwaniu innego snu, snu snów, z którego, jak z centrum, koncentrycznie rozgałęziają inne, najzupełniej fundamentalne marzenia. W tym miejscu musimy się zatrzymać. Nasze rozważania, jako traktujące o pragnieniu, wzbraniać się muszą przed eksploatacją prawdziwych, czy imaginacyjnych spełnień. Między sklepem Jakuba, a sklepami umiejscowionymi na Ulicy Krokodyli nie ma „przedmiotowej” różnicy. O przenikliwości Schulza świadczy w istocie fakt, że mamy tu do czynienia z tym samym rodzajem przestrzeni, jedyną dystynkcję wyznacza siła pragnienia: obydwa rodzaje przybytków handlowych znajdują się w innym stosunku do wcielonej utopii, jaką w świecie Schulza są Sklepy cynamonowe.

Sklepy wyobrażone, miejsca niemożliwe, punkty w których wybucha energia utopijna, miejsca których nie można odnaleźć, jeśli się ich uważnie szuka i miejsca na które trzeba się natknąć, jeśli się w ich kierunku uparcie błądzi. Miejsca które wykraczają poza analizę, są bowiem „wonnymi śladami”, białymi wyrwami w sercu każdego dyskursu. Miejsca na które można się natknąć tylko w innym języku, majaczącym na jawie, bełkocącym sennie i zawile, języku niemożliwym i absurdalnym, punkcie granicznym każdej filozofii czy filologii. Miejsca, na które można mieć tylko nadzieję, łudząc się zarazem, że one mają nadzieję dla nas i objawią się nam, zanim umrzemy.

Sklepy niemożliwe, sklepy wyobrażone.....

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Benjamin W.: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*. Przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1996.
- Benjamin W.: *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2010.
- Benjamin W.: *O haszyszu. Teksty literackie, zapiski, materiały*. Przeł. E. Drzazgowska. Warszawa 2010.
- Benjamin W.: *Pasaże*. Przeł. I. Kania. Kraków 2005.
- Benjamin W.: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2011.
- Benjamin W.: *Ulica jednokierunkowa*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2011.
- Benjamin W.: *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*
- Schulz B.: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*. Kraków 1957.
- Schulz B.: *Księga obrazów*. Oprac. J. Ficowski. Gdańsk 2012
- Schulz B.: *Księga listów*. Oprac. J. Ficowski. Kraków 1975.
- Walter Benjamin. „Literatura na świecie” 2011, nr 5-6 (478-479).

Bibliografia przedmiotowa

- Agamben G.: *Co zostaje z Auschwitz: archiwum i świadek*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008.
- Agamben G.: *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian”*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2009.
- Agamben G.: *Nagość*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 2010.
- Agamben G.: *Stan wyjątkowy*. Przeł. M. Sturma- Gawłowska. Kraków 2008.
- Agamben G.: *Wspólnota, która nadchodzi*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008.
- Arendt H.: *Walter Benjamin 1892-1940*. Przeł. A. Kopacki. Gdańsk 2007.
- Bardel M.: *Mocna jak śmierć. Zagadnienie miłości w antropologii filozoficznej Franza Rosenzweiga*. Kraków 2001.
- Bartosik M.: *Bruno Schulz jako krytyk*. Kraków 2000.
- Białe plamy w schulzologii*. Red. M. Kitowska- Łysiak. Lublin 2010.
- Bielik-Robson A.: *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*. Kraków 2012.
- Bielik-Robson A.: *Na pustyni. Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008.
- Bloom L.: *Lęk przed wpływem*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.
- Boherer K. H.: *Nagłość*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 2005.
- Buber M.: *Gog i Magog. Kronika chasydzka*. Przeł. J. Garewicz. Warszawa 1999.
- Buber M.: *Opowieści chasydów*. Przeł. P. Hertz. Warszawa 2005.
- Buber M.: *Opowieści o aniołach, duchach i demonach*. Przeł. R. Wojnakowski. Warszawa 2004.
- Budzyński W.: *Schulz pod kluczem*. Warszawa 2001.
- Budzyński W.: *Uczniowie Schulza*. Warszawa 2011.

- Certeau.: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. Thiel – Jańczuk. Kraków 2008.
- Derrida J.: *O gramatologii*. przeł. B. Banasiak. Warszawa 1999.
- Derrida J.: *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński. Warszawa 2004.
- Derrida J.: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek. Warszawa 2002.
- Derrida J.: *Szibboleth dla Paula Celana*. Przeł. A. Dziadek. Bytom 2000.
- „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”: *obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*. Red. A. Zajdler- Janiszewska. Warszawa 1993.
- Elior R.: *Mistyczne źródła chasydyzmu*. Przeł. M. Tomal. Kraków- Budapeszt 2009.
- Ficowski J.: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Sejny 2002.
- Frydryczak B.: *Świat jako kolekcja: próba analizy estetycznej analizy nowoczesności*. Poznań 2002.
- Historia filozofii żydowskiej*. Wyb. i red. Daniel H. Frank, O. Leaman. Przeł. P. Sajdek. Kraków 2007.
- Horish J.: *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*. Przeł. J. Kita-Huber, S. Huber. Kraków 2010
- Idel M.: *Kabała: nowe perspektywy*. Przeł. M. Krawczyk. Kraków 2006.
- Kania I.: *Opowieści Zoharu: o Kabale i Zocharze*. Kraków 2005.
- Karkowki. Cz.: *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*. Wrocław 1979.
- Kristeva J.: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński. Kraków 2007.
- Lacan J.: *Tuche i automaton*. Przeł. K. Kłosiński. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M. P. Markowski. Kraków 2007.
- Lacan J.: *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*. Przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski. Warszawa 1996.
- Lacoue-Labarthe P.: *Poezja jako doświadczenie*. Przeł. J. Margański. Gdańsk 2004.
- Levinas E.: *Bóg, czas i śmierć*. Przeł. J. Margański. Kraków 2008.
- Levinas E.: *Cztery lektury talmudyczne*. Przeł. E. Burska. Kraków 1995.
- Levinas E.: *Całość i nieskończoność*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 1998.
- Levinas E.: *Czas i to, co inne*. Przeł. J. Migasiński. Warszawa 1999.
- Levinas E.: *Etyka i nieskończony: rozmowy z Philipp'em Nemo*. Przeł. B. Opolska-Kokoszka. Kraków 1991.
- Levinas E.: *Imiona własne*. Przeł. J. Migasiński. Warszawa 2000.
- Levinas E.: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mrówczyński. Warszawa 2000.
- Levinas E.: *O Bogu, który nawiedza myśl*. Przeł. M. Kowalska. Kraków 2008.
- Levinas E.: *O uciekaniu*. Przeł. A. Czarnecka. Warszawa 2007.
- Levinas E.: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Przeł. A. Kuryś. Przy współprac. J. Migasińskiego. Gdynia 1991.
- Lipszyc A.: *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*. Kraków 2012.
- Lytard J. F.: *Poróżnienie*. Przeł. B. Banasiak, Kraków 2010.
- Markowski M. P.: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Kraków 2003.
- Markowski M.P.: *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007.
- Miklaszewski K.: *Zatracać się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*. Warszawa 2009.
- Mopsik Ch.: *Kabała*. Przeł. A. Szymanowski. Warszawa 2001

- Najdak K.: *Cytat jako figura myśli: z retoryki filozoficznej Hamanna i Benjamina*. Nowa Wieś k. Torunia. 2010.
- Nalewajk Z.: *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza: prolegomena*. Gdańsk 2010.
- Olchanowski T.: *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*. Białystok 2001.
- Owczarski W.: *Miejsca wspólne, miejsca własne: o wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*. Gdańsk 2006.
- Panas W.: *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrysach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*. Lublin 2001.
- Panas W.: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin 1997.
- Panas W.: *Willa Bianki: mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół*. Lublin 2006.
- Rosenzweig F.: *Gwiazda zbawienia*. Przeł. T. Gadacz. Kraków 1998.
- Rosiek S.: *[nienapisane]*. Gdańsk 2008.
- Różanowski R.: *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*. Wrocław 1997.
- Scholem G.: *Kabała i jej symbolika*. Przeł. R. Wojnakowski.
- Scholem G.: *O głównych pojęciach judaizmu*. Kraków 1989.
- Scholem G.: *O mistycznej postaci bóstwa*. Warszawa 2010.
- Scholem G.: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Przeł. I. Kania. Warszawa 1997.
- Scholem G.: *Żydzi i Niemcy*. Wybór i oprac. A. Lipszyc. Przeł. A. Lipszyc, M. Zawadowska. Sejny 2006.
- Schuback M.: *Pochwała nicości*. Przeł. L. Neuger, Kraków 2008.
- Stala K.: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995.
- Sloterdijk P.: *Krytyka cynicznego rozumu*. Przeł. P. Dehnel. Wrocław 2008.
- Słownik schulzowski*. Oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek. Gdańsk 2004.
- Wodziński C.: *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu Celan- Heidegger*. Gdańsk 2010.
- Wokół „Pasaży” Waltera Benjamina*. Red. P. Śniedziwski, K. Trybuś, M. Wilczyński. Poznań 2009.
- Wyskiel W.: *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków 1980.
- Zieliński T.: *Hellenizm a judaizm*. Toruń 2010.

Spis ilustracji

1 B. Schulz Pielgrzymi, grafika cliché-vere z cyklu Xięga bałwochwalcza ok. 1920, rep. za: J. Ficowski: regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia. Sejny 2002, s. 255.	36
2 W.B. z Gert Wissing i Marią Speyer, Saint-Paul de Venece, 1931, rep. za: Literatura na świecie 5-6/2011, s.233.	49
3 B. Schulz: Naga kobieta na kanapce, na dywaniku nagi mężczyzna, przed 1934, rep. za www.google.pl	75
4 B. Schulz: Adoracja pantofla, dwie kobiety i mężczyzna, ok. 1936, rep. za www. google.pl.	76
5 B. Schulz: rysunek ołówkiem 1934, rep. za: www.google.pl.	77
6 B. Schulz, Portret Ludwika Hoffmana, rep. za: B. Schulz: Księga obrazów, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 183	171

Sklepy wyobrażone. Po lekturze Brunona Schulza i Waltera Benjamina.

Streszczenie

Celem powyższej pracy nie jest monografia Schulza ani Benjamina, nie jest nią też kompleksowe, porównawcze studium. Praca nie próbuje również dokonać analizy prozy Schulza „za pomocą” Benjamina, lub odwrotnie; zamierzenie autorskie zasadza na skromniejszej, a co za tym idzie, o wiele mniej konkluzywnej, praktyce hermeneutycznej. Autor dokonuje redukcji zakresu tematycznego dysertacji, całkowicie skupiając wysiłek interpretacyjny na wewnętrznych relacjach, zachodzących pomiędzy prozą Brunona Schulza, a myślą Waltera Benjamina, za rolę kluczy uznając trzy pojęcia, których egzegeza wyczerpuje tematyczny krąg rozważań; chodzi po pojęcia aury, alegorii i apokryfu .

Węzłem, łączącym te trzy pojęcia, polem tematycznym, z którego czerpią one swą strategiczną przydatność, jest obszar rozciągający pomiędzy wyobrażeniową pełnią, a nudą realności. Wprowadzający rozdział pracy *Otchłań nudy i nicość marzenia*, stara się to pole opisać, za pomocą dialektyki nudy i marzenia. Wątkiem, któremu przypisuje się funkcję reflektora, oświetlającego zawile nieraz i pogmatwane więzy łączące dokonane przez obydwu pisarzy artikulacje tego wątku, jest wewnętrzność. Nie chodzi tutaj tylko o koncepcje podmiotu i sposoby jego tekstowego istnienia, problem jest bardziej fundamentalny: wewnętrzność bowiem jest paradoksem; jej charakter i ontologiczny format całkowicie wymykają się opisowi, a rzeczywistość, postrzegana jako funkcjonalny związek rzeczy, czy splot przyczynowo uporządkowanych relacji, neguje ją i spycha w rejony niebytu, nierzeczywistości, wyobrażeniowej aberracji. Dla wnętrza, subiektywnego tworu, jedyną sferą istnienia pozostają marzenie i pamięć, które, poprzez medium pisma, pozwalają narzucić realności własne reguły, wywalczyć dla siebie model bycia. Jednak obojętna faktyczność nieustannie podważa dumne roszczenia jaźni, wysyłając przeciw niej swoich delegatów, w postaci przedmiotów, które swoimi ostrymi krawędziami, obiektywną twardością i niepodległością ontyczną, demonstrują podmiotowej fantazji jej bezpodstawność. Przedmiotem analizy w, który poddaje analizie struktury obronne, jakie bez-światowa jaźń podejmuje wobec wywłaszczającego ogromu. Przedmiotem badania były, z jednej strony, listy Schulza do Romany Halpernowej i Juliana Tuwima, z drugiej *Berlińskie dzieciństwo* Benjamina, w których to tekstach, obydwaj autorzy, na różne sposoby wspomnianą sprzeczność próbują zażegnać. Konsekwencją tych batalii jest, łącząca obydwu autorów, idea powrotnego dzieciństwa, rozumianego jako epoka pojednania wewnętrznej pełni i światowego żywiołu, której melancholijne przywoływanie, staje się najistotniejszą stawką ich praktyk pisarskich.

Strategie imaginacyjnej kompensacji i opisy niepowodzenia utopi w świecie alegorycznego pokawałkowania, opisane zostają w dwóch, głównych częściach rozważań. Drugi rozdział pt. *Milczenie Adeli*, jest analizą porównawczą dwóch dokumentów ikonograficznych: grafiki Schulza z cyklu *Księga bałwochwalcza* pt. *Pielgrzymi* i zdjęcia z 1931, przedstawiającego Benjamina w towarzystwie dwóch kobiet na schodach. Analiza grafiki Schulza prowadzi do wniosku, iż natrętne przedstawienia masochistycznych hołdów, są w istocie próbą wizualizacji ontycznego napięcia istniejącego pomiędzy władczymi, milczącymi kobietami spoczywającym w świetle, a elokwentnymi, uniżonymi mężczyznami pograżonymi w mroku. Wiedzie to w stronę, zarówno postaci Adeli i jej niepojętej władzy nad Ojcem, jak i dialektyki ciemności i światła, pojawiającej się w listach Schulza i w wielu fragmentach jego prozy. Medytacja nad dziwną fotografią Benjamina w towarzystwie dwóch tajemniczych kobiet, wiedzie w stronę pojęcia aury i ściśle z nim związanej, dialektyki piękna i pozoru, co naprowadza z kolei na szereg innych pojęć motywów takich jak: antynomia dali i sakralnego wyróżnienia, symboliczna pełnia obrazu, skonfrontowana z ułomnością alegorii. Trzeci rozdział pt. *Księga/apokryf*, wychodząc od schulzowskiej metaforyki księgi, dochodzi do dokonanego w *Mityzacji rzeczywistości* odróżnienia wyobrazeniowej pełni skończonego dzieła, od poszatkwanej, popękanej struktury rzeczywistego języka. Prowadzi to do wniosku, że absolut semantyczny wizualizowany w księdze, jest tak naprawdę efektem imaginacyjnej gry, świadomej własnego utopijnego charakteru. Księga jawi się jako niemożliwość, nęcąca i upiorna zarazem, zwłaszcza w epoce upowszechnienia się reklamy, jako dominującego elementu dyskursu społecznego. Stąd księgą jest zarówno absolutem, jak i szpargałem i odpadem. Przywołanie filozoficznego zaplecza stojącego za motywem od-padu i ruiny, służy uwyrażnieniu janusowej natury utopii, która jest zarazem obietnicą pojednania jak i widmem obcości, utrudniającym sprawne funkcjonowanie retorycznej maszyny. Próba nałożenia absolutnych roszczeń symbolicznego pokrycia na nieuchronnie rozczłonkowaną *episteme* nowoczesnej, po-gutenbergowskiej epoki semiotycznych inflacji, wywołuje dziwaczne efekty semantyczne, czego efektem są zarówno utopia „sklepów cynamonowych”, jak i benjaminowski projekt *Pasaży*. W tym miejscu rozważania nawiązują do dyktomii naszkicowanej we wprowadzeniu, rozwijając implikacje tytułu całej dysertacji, który nawiązując do nazwy najsłynniejszej książki Schulza, jest zarazem efektem kontaminacji dwóch wątków, zasadniczych dla koncepcji pracy; idei wyobrażenia, fantazmatu, jako ciasnej narcystycznej osłony przeciw wywłaszczającemu zewnątrz, i sklepu, jako miejsca znoszącego, albo skrywającego swoją ekonomiczną użyteczność i stającego się miejscem utopijnym; sklepem ruchomym, który przebłyскуje, materializuje się nagle w typowo nowoczesnym i funkcjonalnym otoczeniu. Takie sklepy wyobrażenie, schronienia nadziei, pojawiają się zarówno na antypodach

złowieszczej Ulicy Krokodyli jak i tonących w świetle lamp gazowych szklanych przejść - pasaży. Stanowią one głębszą archaiczną warstwę tego świata, miejsce gdzie nie ma dostępu mityczna zasada wiecznego powrotu tego, co nowe-moda. W „Pasażach” Benjamina te stare sklepy są najgłębszą, zapomnianą warstwą pasaży, przez nikogo nieodwiedzanymi rupieciarniami, zagubionymi w morzu bardziej użytecznych punktów; szklana konstrukcja pasażu skrywa je w sobie niczym perłę w muszli. Praca analizy staje się odzyskaniem rzeczy zaklętych w towary, ocalenia ich przed rozproszeniem. Z podobnego ruchu wyrasta nocna podróż Józefa opisana w tytułowym opowiadaniu „Sklepów cynamonowych”, która jednak nigdy nie osiąga celu uliczki pachnących magicznych sklepików, która nie mieści się na żadnej mapie, a stanowiąca ją obietnica sprawia, że wydaje się być jeszcze bardziej niemożliwą do znalezienia.

Płaszczyną, na której zdaniem autora ma miejsce spotkanie Schulza z Benjaminem jest próba obejścia nowoczesności: zetknięcia się z historycznym wyzwaniem, jakie przynosi modernizacja. Dlatego całe ich pisanie, będzie stawiało pod znakiem zapytania wszelkie, pozornie organiczne całości, które wyrażając jedynie funkcjonalną niezawodność i alienującą precyzję, są w istocie postaciami totalności, którą Benjamin nazywa mitem. Również Schulz, pomimo swojej pozornej mityczności, przeciwstawia w swym dziele totalność archetypu, powrotnemu dzieciństwu, które jest formą odkształcenia historii, przez „nielegalny” czas wewnętrzny. Obie te próby krytyki mitu są bezradne i z gruntu skazane na niepowodzenie, porażka jest wbudowana w jej projekt: krytyka nie może reprodukcować całości, której się sprzeciwia. Benjamin wielokrotnie o tym pisał, dowodząc, że nowoczesność oprócz problemów metafizycznych, posłała do lamusa również język klasycznej metafizyki, z jego formami i gatunkami, takimi jak rozprawa, dając do dyspozycji myśliciela formy fragmentaryczne, eseistyczne, nieukształtowane- formy nagłej interwencji, lub chwilowość spięcia myśli, „obrazu dialektycznego”, łączącego na moment kontekst poznania i poznawany przedmiot w dynamiczną, pełną napięcia „konstelację”. W jednym z listów do Scholema Benjamin nazywa swój tekst o Kafce „notatkami z lektury”, która to forma miała być krytycznym hołdem dla gestu bezradnego zagubienia, niemożności zrozumienia, jaką wywołują te teksty, i którym, według tej interpretacji, jest naczelnym wątkiem prozy autora „Procesu” nakłada się na to niemożność pisania, która prześladowała Schulza, niemożność całkiem szczególna, dotycząca, bowiem powieści. Historia, narracja była dla niego utopią spisania, którą sam ruch pisania oddalała i czynił niemożliwą. Dotyczy to również wnętrza, samego jądra schulzowskiej prozy, w której język zawsze podważa od środka opowieść, znosi własną formalną zasadę, albo rozwarstwia ją. To, co wielu interpretowała, jako mityczną wariacyjność, zdaje się być właśnie owocem napięcia między figurą a narracją, która świadczy o

niemożliwości całości, która nie byłaby opresyjnym schematyzmem. Dlatego również forma tej pracy, przybierze formę notatek z lektury, fragmentów okruchów analizy, które zespalają się wokół komentowanego tekstu (by wykorzystać wielokrotnie używane przez Benjamina porównanie) niczym fragmenty mozaiki, gromadzące się wokół nieosiągalnej prawdy. Fragmentaryczna struktura sprawia, że interpretacja łączyć będzie w sobie retardacje, opóźnienia, ciągle cofania, mnożenie wtrętów i rozwinięć, z dociekliwością, która nawet chybiając celu, pozwala paradoksalnie na pomyślną lekturę. Pomyślną, bo niedokończoną i niedającą się ukończyć. Dlatego forma ułomna, znaczy jeszcze większą dyscyplinę myśli, której wewnętrzny związek musi osaczyć przedmiot w sposób bardziej nieubłagany, niż w zwartym wywodzie.